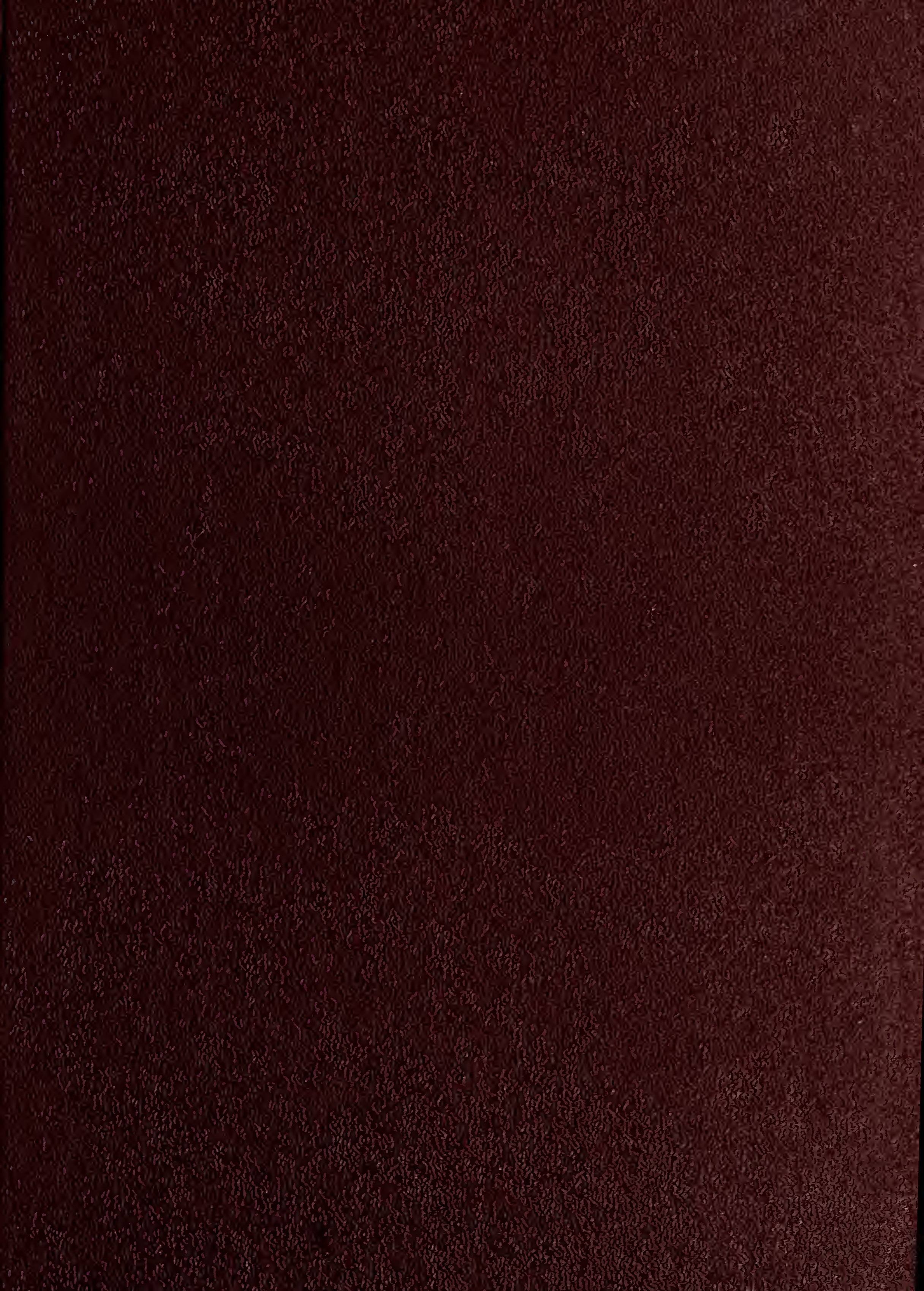
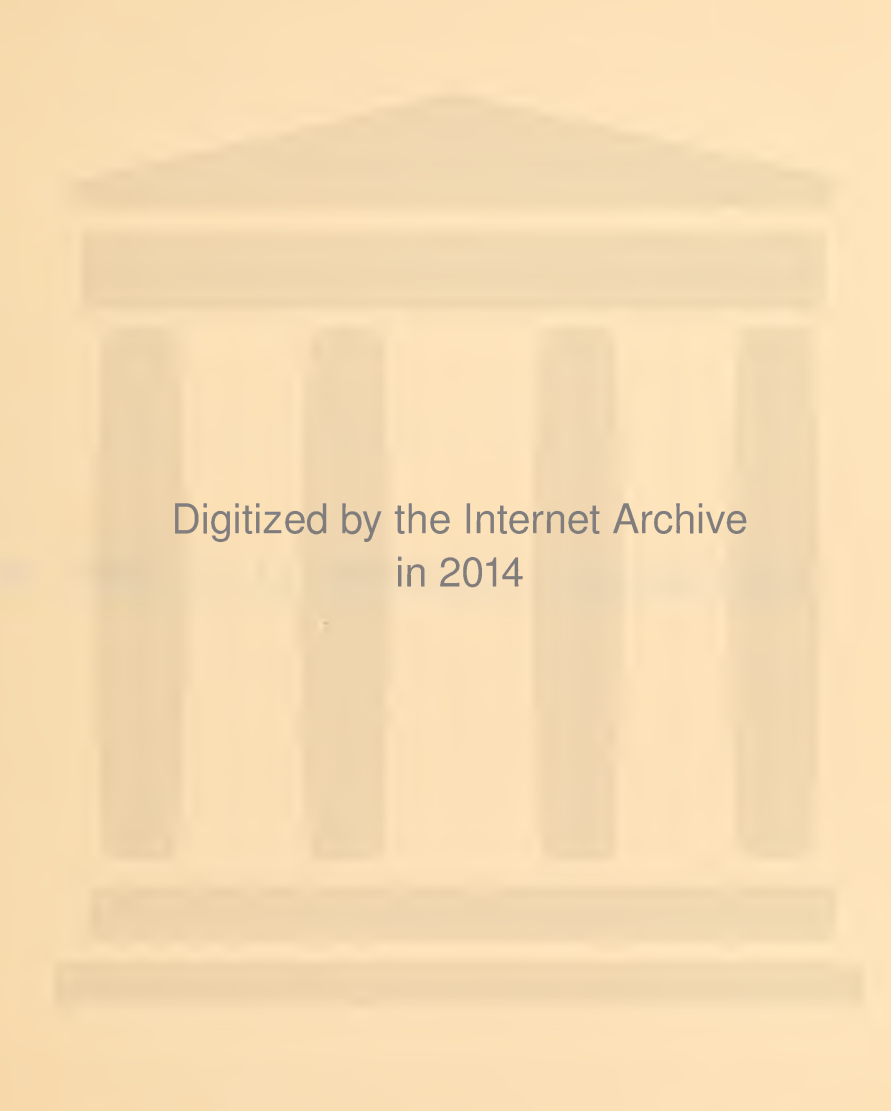












SAN PEDRO EN LA ICONOGRAFIA PALEOCRISTIANA



BIBLIOTECA TEOLOGICA GRANADINA

5



MANUEL SOTOMAYOR, S. J.

PROFESOR DE HISTORIA Y ARQUEOLOGIA CRISTIANA

S. PEDRO EN LA ICONOGRAFIA PALEOCRISTIANA

TESTIMONIOS DE LA TRADICION CRISTIANA SOBRE SAN PEDRO EN LOS MONUMENTOS ICONOGRAFICOS ANTERIORES AL SIGLO SEXTO

GRANADA

FACULTAD DE TEOLOGIA

1962

IMPRIMI POTEST
Granatae 10 decembris 1961
JOSEPHUS A. DE SOBRINO, S. J.
Praep. Prov. Baet.

IMPRIMATUR
Granatae, die 13 ianuarii 1962
DR. PAULINUS COBO
Vic. Gen.

Depósito Legal: Gr. 103 / 1962

ARTES GRÁFICAS RAFRA.-P. DE TEJEIRO, 1.-GRANADA

A mi padre

EN SUS 70 AÑOS DE VIDA MILITAR



P R O L O C O

Las líneas que van a seguir constituyen el modesto resultado de varios años —no ininterrumpidos— de recolección y examen de un material abundante y en ocasiones disperso, que nos ha obligado, entre otras cosas, a recurrir con frecuencia a diversas personas y entidades, en demanda de orientación y ayuda.

En la imposibilidad de dejar constancia aquí de todas, no puedo menos de agradecer especialmente al R. P. Engelberto Kirschbaum S. J. su inapreciable asistencia y su consejo. Son también especialmente acreedores de mi gratitud el Profesor E. Iosi, director del Museo de Letrán, el R. P. A. Ferrua. S. J., secretario de la Pontificia Comisión de Arqueología, así como la Facultad de Historia Eclesiástica, de la Pontificia Universidad Gregoriana, el Pontificio Instituto de Arqueología Cristiana y el Instituto Arqueológico Alemán de Roma y Madrid.

La Institución Juan March, de Madrid, con su generosa ayuda económica, ha hecho posibles los dispendiosos desplazamientos indispensables en estos estudios, facilitándome así el examen directo de muchos de los monumentos iconográficos estudiados, permitiéndome también la consulta de bibliotecas especializadas, y el uso de una abundante documentación fotográfica.

Granada, 1 de junio de 1962



INDICE GENERAL

PRIMERA PARTE

Estudio iconográfico

SEGUNDA PARTE

Catálogo



BIBLIOGRAFIA

H. Achelis, *Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst,* Leipzig 1919.

Forschungen und Fortschritte, en Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Röm. Abt. 42 (1927) 148-162.

Die Bedeutung der Katakomben von Neapel für die christliche Kunstgeschichte. Rektoratsrede, Leipzig 1932.

P. Aringhi, *Roma Subterranea,* Roma 1651.

M. Armellini, *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX.* Nueva edición por C. Cecchelli, Roma 1942.

H. H. Arnason, *Early christian silver of north Italy and Gaul,* en The Art Bulletin 20 (1938) 193-226.

P. Batiffol, *Cathedra Petri. Etudes d'histoire ancienne de l'Eglise* (Unam Sanctam 4) Paris 1938.

E. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille,* Supplément a «Gallia» 5, Paris 1954.

M. Berchem, Et. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV au X siècle.* Ginebra 1924.

M. Besson, *St. Pierre et les origines de la primauté Romaine,* Ginebra 1929.

S. Bettini, *La pittura bizantina.* (Novissima enciclopedia monografica illustrata) Florencia 1938-1944.

M. A. Bijvanck, *De dateering der schilderingen in de Romeinsche Katakomben,* en Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome, 2 (1932) 45-78.

Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst.* Archäologisch-Antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchweisen, Leipzig 1907.

E. le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles,* Paris 1878.

Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886.

M. A. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri de' SS. Martiri ed antichi cristiani di Roma,* Roma 1720.

M. Borda, *La pittura romana,* Milán 1958.

A. Bossio, *Roma Sotterranea,* Roma 1632.

G. S. Bottari, *Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma,* Roma 1734-1754.

G. Bovini, *I sarcofagi cristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti.* Città del Vaticano 1949.

Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica (Amici delle Catacombe 20) Città del Vaticano 1954.

I sarcofagi paleocristiani della Spagna (Amici delle Catacombe 22) Città del Vaticano 1954.

L. Brehier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins,* Paris 1936.

L. De Bruyne, *Sarcofago cristiano con nuovi temi iconografici scoperto a S. Sebastiano sulla Via Appia,* en Rivista di Archeologia Cristiana 16 (1939) 247-270.

L'imposition des mains dans l'Art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'Histoire du gest, en Rivista di Archeologia Cristiana 20 (1943) 113-278.

La decorazione degli edifici sacri di Roma, en Atti del IV Congr. Internaz. di archeol. crist. 2, Città del Vaticano 1948, pp. 111-125.

Materia e spirito nella plastica paleocristiana, en Rivista di Archeologia cristiana 25 (1949) 25-46.

La décoration des baptistères paléochrétiens, en Actes du V Congrès Internat. d'Archéol. chrét. Aix-en-Provence 1954, Città del Vaticano - Paris 1957, pp. 341-369.

F. Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro,* Florencia 1716.

H. v. Campenhausen, *Die Passionssarkophage.* Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5 (1929).

C. Cecchelli, *S. Pietro. Iconografia dei Papi I,* Roma 1937.

Monumenti cristiani-eretici di Roma, Roma 1944.

G. Ciampini, *Vetera Monumenta,* Roma 1690-1699.

O. Cullmann, *Saint Pierre, Disciple-Apôtre-Martyr,* Neuchatel-Paris 1952

F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains,* Paris 1942.

Lux perpetua, Paris 1949.

O. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian East in the Departament of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum.* Londres 1901.

F. W. Deichmann, *Frühchristliche Kirchen in Rom,* Basilea 1948.

Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958.

E. Dinkler, *Die ersten Petrusdarstellungen. Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Petrusprimates.* Tirada aparte del Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 11. Marburgo 1939.

E. v. Dobschuetz, *Der Apostel Paulus, II. Seine Stellung in der Kunst,* Halle a. d. Saale 1928.

H. Duetschke, *Ravennatische Studien,* Leipzig 1909.

J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst,* Leipzig 1887.

Die altchristlichen Bildwerke in christlichen Museum des Laterans untersucht und beschrieben, Leipzig 1890.

D. Fossard, *La chronologie des sarcophages d'Aquitaine,* en Actes du V Congrès Internat d'Archéol. chrét. Aix-en-Provence 1954, Città del Vaticano - Paris 1957, pp. 321-333.

G. de Francovich, *Studi sulla scultura Ravennate I. I sarcofagi,* en Felix Ravenna fasc. 26-27 (1958).

R. Garrucci, *I vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma,* Roma 1864.

Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, Prato 1873-1881.

F. Gerke, *Petrus und Paulus. Zwei bedeutende Köpfe in Museum von S. Sebastiano,* en Rivista di Archeologia Cristiana 10 (1933) 307-329.

Studien zur sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance, en Römische Quartalschrift 42 (1934) 1-34.

Der Ursprung der Lämmerallegorien in der altchristlichen Plastik, en Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft 33 (1934) 160-196.

Der neugefundene altchristliche Friessarkophag in Museo archeologico zu Florenz und das Problem der Entwicklung der ältesten christlichen Friessarkophage, en Zeitschrift für Kirchengeschichte 54 (1935) 18-39.

Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch- honorianischen Zeit, en Rivista di Archeologia Cristiana 12 (1935) 119-163.

Der Sarkophag des Junius Bassus, Berlin 1936.

Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 11) Berlin 1940.

Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage, Berlin 1940.

Das heilige Antlitz. Köpfe altchristlicher Plastik, Berlin 1940.

Militia Christi, en Kunst und Kirche 17 (1940) 49-52.

Christus in der spätantiken Plastik, Maguncia ³ 1948.

Der trierer Agricius-Sarkophag. Ein Beitrag zur Geschichte der altchristlichen Kunst in den Rheinlanden, Tréveris 1949.

Entwicklungsstufen frühprovencalischer Plastik. Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl 1948 Berlin 1950.

Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakombe in Pécs (Südungarn). Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des I. Jahrtausends.. 2. Frühmittelalterliche Kunst. Forschungen zur Kunstgeschichte u. christlichen Archäologie I, 2, Baden-Baden 1954, pp. 147-199.

«Duces in militia Christi». Die Anfänge der Petrus-Paulus-Ikonographie, Vorträge des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München. Kunstchronick 7 (1954) 95-96 y 101.

Der Tischaltar des Bernard Gilduin in Saint Sernin in Toulouse. Über das Verhältnis der südfranzösischen Frühromanik zur altchristlichen Plastik. Abhandlungen der Geistes- und Sozial- wissenschaftlichen Klasse 9 (1958) 453-513.

A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient,* Paris 1936.

Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Paris 1946.

R. Griffing, *An early christian ivory plaque in Cyprus and Notes on the Asiatic Ampullae,* en The Art Bulletin 20 (1938) 266-279.

A. Harnack, *«Militia Christi». Die christliche Religion und der Soldatenstand in den ersten drei Jahrhunderten,* Tubingia 1905.

Petrus in Urteil der Kirchenfeinde des Altertums, en Mélanges Karl Müller, Tubingia 1922, pp. 1-6.

A. Heisenberg, *Ikonographische Studien.* Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1921. 4 Abhandlung. Munich 1922, pp. 23-75.

CH. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis Mitte des achten Jahrhunderts.* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 4) Wiesbaden 1960.

C. M. KAUFMANN, *Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und der Urchristentums,* Maguncia 1900.

Handbuch der christlichen Archäologie, Paderborn 1922.

T. KLAUSER, *Die Kathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike,* Münster i. W. 1927.

J. KOLLWITZ, *Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms,* en Römische Quartalschrift 44 (1936) 45-66.

Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12), Berlin 1941.

K. KUNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst.* Freiburg i. Br. 1926.

J. B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters,* Città del Vaticano 1941.

M. LAWRENCE, *City-Gate Sarcophagi,* en The Art Bulletin 10 (1927) 1-45.

Columnar Sarcophagi, en The Art Bulletin 14 (1931) 103-185.

The Sarcophagi of Ravenna. Monographs on Archeology and Fine Arts 2, Nueva York 1945.

H. LIETZMANN, *Petrus und Paulus in Rom,* Berlin-Leipzig [2] 1927.

Petrus römischer Märtyrer, Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 1936 pp. 392-410, Berlin 1936.

R. A. LIPSIUS - M. BONNET, *Acta Apostolorum Apocrypha I,* Leipzig 1891.

W. LOWRIE, *Art in the Early Church,* Nueva York 1947.

O. MARUCCHI, *I monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense,* Milán 1910.

H. I. MARROU, *ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les Monuments funéraires Romains,* Grenoble 1938.

F. VAN DER MEER, *Majestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ.* (Studi di antichità cristiane 13) Città del Vaticano 1938.

K. MICHEL, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit* (Studien über christliche Denkmäler 1) Leipzig 1902.

CH. R. MOREY, *Early christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eight Century,* Princeton N. J. 1942.

The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with additional Catalogues of other Gold-Glass Collections. Editado por Guy Ferrari, Città del Vaticano 1959.

E. MÜNTZ, *Notes sur les mosaïques chrétiens de l'Italie,* en Revue Archéologique, años 1874-1884.

J. NATANSON, *Early Christian Ivories,* Londres 1953.

A. RIMOLDI, *L'Apostolo S. Pietro nella letteratura apocrifa dei primi sei secoli,* en La Scuola Cattolica 83 (1955) 196-224.

L'Apostolo San Pietro, fondamento della Chiesa, principe degli Apostoli ed ostiario celeste nella Chiesa primitiva dalle origini al Concilio di Calcedonia (Analecta Gregoriana 96) Roma 1958.

G. B. de Rossi, *Roma Sotterranea.* Roma 1864-1877.

A. Rumpf, *Stilphasen der spätantiken Kunst. Ein Versuch,* Colonia-Opladen 1955.

P. Schindler, *Petrus,* Vincenza 1951.

H. Schlunk, *El sarcófago de Castiliscar y los sarcófagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV,* en Príncipe de Viana 28 (1947) 305-353.

El arte de la época paleocristiana en el SE español, Crónica del III Congreso arqueológico del SE español, Cartagena 1948, pp. 335-379.

Un taller de sarcófagos cristianos en Tarragona, en Archivo Español de Arqueología 26 (1951) 67-97.

H. U. v. Schoenebeck, *Der Mailänder Sarkophag* (Studi di antichità cristiane 10) Città del Vaticano 1935.

Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin, en Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Röm. Abt. 51 (1936) 238-336.

O. Schoenewolf, *Die Darstellung der Auferstehung Christi. Ihre Entstehung und ihre ältesten Denkmäler* (Studien über christliche Denkmäler 9) Leipzig 1909.

W. N. Schumacher, *«Dominus legem dat»,* en Römische Quartalschrift 54 (1959) 1-39.

Eine römische Apsiskomposition, id. 54 (1959) 137-202.

Altchristliche ‚Giebelkompositionen', en Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Röm. Abt. 67 (1960) 133-149.

A. C. Soper, *The Latin Style on Christian Sarcophagi of the fourth century,* en The Art Bulletin 19 (1937) 148-202.

The italo-gallic school of early Christian Art, en The Art Bulletin 20(1938)145-192.

E. Stommel, *Beiträge zur ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik* (Theophaneia 10) Bonn 1954.

Die Entwicklung der 'Hahnszene' auf den Sarkophagen des IV. Jahrhunderts, en Actes du V Congrès Internat, d'Archéol. chrét. Aix-en-Provence 1954, Città del Vaticano-Paris 1957, pp. 303-306.

J. Strzygowski, *Orient oder Rom,* Leipzig 1901.

G. Stuhlfauth, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst,* Berlin-Leipzig 1925.

P. Styger, *Neue Untersuchungen über altchristlichen Petrus-Darstellungen,* en Römische Quartalschrift 27 (1913) 17-74.

Die altchristliche Grabeskunst, Munich 1927.

L. v. Sybel, *Christliche Antike,* Marburg 1906-1909.

Der Herr der Seligkeit. Archäologische Studie zur chrislichen Antiken, Marburgo 1913.

D. Talbot Rice, *Kunst aus Byzanz,* Munich 1959.

P. Testini, *Archeologia cristiana,* Roma 1958.

W. F. Volbach, *Metallarbeiten des christlichen Kultus in der Spätantike und in frühen Mittelalter* (Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz. Katalog 9) Maguncia 1921.

Das christliche Kunst. Gewerke der Spätantike und des frühen Mittelalters in Mittelmeergebiete, en H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, Band V, Berlin 1932, pp. 46-125.

Art Byzantin, Paris 1933.

Reliquie e Reliquiari orientali in Roma, en Bollettino d'arte del Ministero dell' Educ. Naz. 30 (1937) 337- 350.

Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz. Katalog 7) Mainz [2] 1952.

Früchristliche Kunst, Munich 1958.

H. VOPEL, *Die altchristlichen Goldgläser* (Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter 5) Freiburg i. B. 1899.

L. VOUAUX, *Les Actes de Pierre,* Paris 1922.

A. DE WAAL, *Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter,* Roma 1900.

E. WEIGAND, *Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuerer Forschungen,* en Byzantinische Zeitschrift 41 (1941) 104-164; 406-446.

J. E. WEIS-LIEBERSDORF, *Christus - und Apostelbilder. Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen,* Freiburg i. Br. 1902.

J. (G.) WILPERT, *Roma sotterranea. Le pitture delle Catacombe.* Roma 1903.

Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV bis XIII Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1916.

S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche, en Studi Romani 3 (1922) 14-34.

Restauro di sculture cristiane antiche e antichà moderne, en Rivista de Archeologia Cristiana 4 (1927) 59-101; 289-343.

Erlebnisse und Ergebnisse im Dienste der Christlichen Archäologie, Freiburg. i. Br. 1930.

I sarcofagi cristiani antichi. Roma 1929-1936.

Pietro fondatore della Chiesa di Roma e successore di Cristo come Vescovo, secondo le sculture del sarcofago 174 *e il catalogo filocaliano,* Roma 1937.

La fede della Chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica (Amici delle catacombe) Città del Vaticano 1938.

F. WIRTH, *Römische Wandmalerei von Untergang Pompejs bis ans Ende des dritten Jahrhunderts,* Berlin 1934.

J. DE WIT, *Spätrömische Bildnismalerei. Stilkritische Untersuchungen zur Wandmalerei der Katakomben und verwandter Monumente,* Berlin 1938.

J. WITTIG, *Die altchristlichen Skulpturen in Museum des deutschen Campo Santo in Rom,* Roma 1906.

O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft I) Berlin 1918.

ABREVIATURAS PRINCIPALES

AJA — The American Journal of Archaeology. Archaeological Institute of America. Nueva York.

AnnMidi — Annales du Midi. Revue de la France Méridionale. Toulouse.

ArchEspAr. — Archivo español de arqueología. CSIC. Instituto Diego Velázquez. Madrid.

ArchJug. — Archaeologia Jugoslavica. Belgrado.

ArtBull. — The Art Bulletin College Art Association of America. Washington Providence.

ArtStud. — Art Studies. Medieval, renaissance and modern, ed. by Members of the Departments of the Fine Arts at Harvard and Princeton Universities. Cambridge.

AttPontAccR. — Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Roma

BollArte — Bolletino d'Arte. Notizie delle Gallerie, dei musei e dei monumenti. Ministero della Pubblica Istruzione. Roma.

BullArCr. — Bollettino di archeologia cristiana di G. B. De Rossi. Roma.

BullCom. — Bolletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. Roma.

ByzZeit. — Byzantinische Zeitschrift. Begründet von Karl Krümbacher. Leipzig/Munich.

DACL — Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie. Paris.

CahAr. — Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen Age. Paris

CivCatt. — La Civiltà Cattolica. Roma.

DumbOaksPap. — Dumbarton Oaks Papers. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University. Washington

EncCatt. — Enciclopedia Cattolica. Città del Vaticano.

EstEcl. — Estudios Eclesiásticos. Madrid.

FelixRav — Felix Ravenna. A cura di un gruppo di studiosi sotto gli auspici della Cassa di Risparmio di Ravenna. Ravenna.

JahrDeutArInst. — Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts mit dem Beiblatt Archaeologischer Anzeiger. Berlin.

JourRomSt. — Journal of Roman Studies, published by the Society for the Promotion of Roman Studies. Londres.

Le Bl. A. — E. Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris 1878.

Le Bl. G. — E. Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris 1886

LibPont.	Liber Pontificalis, Ed. L. Duchesne, Paris 1886-1892.
N.BullAr.	Nuovo Bollettino di archeologia cristiana. Roma.
RevArchéol.	Revue archéologique. Paris.
RevArtChr.	Revue de l'art chrétien. Lille/Paris.
RivAc.	Rivista di Archeologia cristiana. Città del Vaticano.
RömMitt.	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Römische Abteilung. Roma.
RömQu.	Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Roma/Freiburg.
ScuolCatt.	La Scuola Cattolica. Milan.
WM	J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien. Freiburg, 1916.
WP	Id., Roma Sotterranea. Le pitture delle catacombe. Roma 1903.
WS	Id., I sarcofagi cristiani antichi. Roma 1929-1936.
ZKG	Zeitschrift für Kirchengeschichte. Gotta/Stuttgart.
ZNTW	Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche. Giessen.

INTRODUCCION



INTRODUCCION

El presente trabajo es un estudio basado en la iconografía. No hemos querido titularlo "Iconografía de S. Pedro" porque su contenido no responde exactamente a esta denominación, propia más bien de una obra de historia o crítica del arte.

Nuestro intento es en cierto modo teológico. ¿Qué noticia nos dan los monumentos iconográficos de los cinco primeros siglos sobre la idea que en esa época se había formado el pueblo cristiano acerca del Príncipe de los Apóstoles? Así suena la pregunta que ha de dirigir en nuestro caso toda la investigación.

Quien se disponga a investigar sobre S. Pedro, a cualquier título podrá aspirar menos al de precursor. La transcendencia religiosa del humilde pescador galileo es demasiado grande para que después de veinte siglos de cristianismo se encuentre aún algún aspecto de su persona o de su actividad que no haya sido objeto de innumerables estudios. La exuberancia de representaciones iconográficas de S. Pedro procede de la misma causa. Ambas abundancias —de monumentos y de estudios— son las dos grandes montañas que se elevan como obstáculos casi insuperables a primera vista, ante la mirada estupefacta de quien sabe que precursor no puede ser, pero comprende que si quiere mantener su propósito, ha de entregarse al trabajo con ánimos de explorador o de alpinista.

Aun dentro del limitado campo de la iconografía han sido muchos los que se nos han adelantado con interés científico muy parecido al nuestro. Desde que la arqueología cristiana cuenta como ciencia, las escenas petrinas han constituido uno de los capítulos obligados en los estudios iconográficos. Los primeros autores de los siglos XVI y XVII conocían bastante menos escenas de S. Pedro de las que conocemos ahora; habían vuelto a la luz menos monumentos y, sobre todo, algunas representaciones no se habían identificado todavía.

Sin pretender disminuir en lo más mínimo el mérito indiscutible de las grandes personalidades que fueron en nuestro campo Bosio, Bottari, Marchi, De Rossi, Marucchi, Wilpert, etc., es claro que desde los últimos treinta o cuarenta años los especialistas se acercan a los monumentos con una mentalidad más libre de ideas preconcebidas y con menos preocupaciones apologéticas. Los autores no católicos también han ido progresando en este mismo sentido. Los modernos métodos históricos de investigación han permitido un conocimiento más profundo del ambiente paleocristiano en que pinturas y esculturas han brotado como una de tantas muestras del espíritu propio de la época, distante quince o dieciséis siglos de la nuestra y reflejo, por tanto, de un mundo que no se puede entender con nuestras modernas categorías mentales.

Diversos problemas parciales que se plantean dentro del tema escogido han sido objeto de importantes monografías. E. Dinkler ha escrito sobre las primeras representaciones de S. Pedro y ha expresado su intención en el subtítulo añadido: "Aportación arqueológica a la historia del primado de Pedro". G. Stuhlfauth ha tratado en particular del influjo de las historias apócrifas de S. Pedro en sus representaciones paleocristianas. H. v. Campenhausen y después F. Gerke se han ocupado de los sarcófagos con representaciones de la Pasión del Señor y los martirios de Pedro y Pablo. H. v. Schönebeck, al estudiar el célebre sarcófago de S. Ambrosio de Milán, trata detenidamente de un grupo de sarcófagos de la segunda mitad del siglo IV con escenas de Cristo con los apóstoles. Los mismos sarcófagos y los de columnas son el tema de dos monografías de M. Lawrence. J. Kollwitz ha examinado entre otras la escena petrina llamada la *traditio legis*.

Al mismo tema ha sido consagrado recientemente un estudio de W. N. Schumacher. Y así podría prolongar la lista de autores y obras directamente relacionados con el problema de S. Pedro en la iconografía de los primeros siglos.

Dos circunstancias, sin embargo, justifican la aparición del presente trabajo: aún no existe una obra que abarque con una sola mirada todos las aspectos que puedan contribuir a dar una respuesta completa a la pregunta formulada al principio de estas líneas y que tenga en cuenta los muchos progresos realizados en el campo de la iconografía gracias, precisamente, a estos esfuerzos particulares. En segundo lugar, aun muchos de los temas tratados necesitan una cierta revisión, a causa sobre todo del adelanto conseguido en los últimos años por lo que toca a la precisión de la cronología. Especialmente la cronología de los sarcófagos ha alcanzado, por obra de Rodenwaldt, Gerke, Bovini, De Bruyne y otros, una madurez desconocida hace solamente sesenta y aun cuarenta años. También las pinturas de las catacumbas han visto entrar en crisis sus clásicas dataciones y aun en nuestros mismos días se están sometiendo continuamente a revisión los antiguo criterios de datación, sin llegar aún a conclusiones tan positivas como las adquiridas ya en la escultura.

Hemos limitado la investigación a los cinco primeros siglos, que es prácticamente como decir a los siglos IV y V ya que en el siglo III apenas puede hablarse de iconografía de S. Pedro. Continuar más adelante en el tiempo hubiera hecho aumentar desmesuradamente el número de monumentos examinados; además, y esto es lo más importante, en el siglo VI abundan ya las escenas meramente narrativas, que tienen un fin didáctico o a veces solamente decorativo. Ni en uno ni en otro caso son ya tan útiles para obtener de ellas noticias sobre una idea o un pensamiento religioso sobre el Príncipe de los Apóstoles. La tendencia a la sola narración aparece en la segunda mitad del siglo IV y se desarrolla en el siglo V; pero en ese tiempo convive aún con la antigua tradición que hace de las escenas emblemas de ideas más profundas, y usa todavía el mismo repertorio iconográfico.

Una vez delimitado el campo, era necesario reunir todo el material conservado al menos en noticia. No era labor fácil ni inútil. La única obra

en que se ha intentado una empresa semejante es el Indice Iconográfico de la Universidad de Princenton, del cual existe una copia fotográfica en Europa, en la Biblioteca Vaticana. No es necesario excusar aquí a los beneméritos autores de este gran instrumento de trabajo, de las deficiencias que necesariamente lleva consigo una obra de colaboración de tantas ambiciones, como es la de reunir en fichas noticias de todos los monumentos del arte cristiano de los catorce primeros siglos. El Indice Iconográfico ofrece una primera base y ahorra un sin fin de horas perdidas en las primeras orientaciones e informaciones bibliográficas. Pero después hay que examinar uno por uno los monumentos recogidos; hay que suprimir no pocas veces los que por error se han enumerado como diversos, tratándose en realidad de uno mismo; hay que deshacer equívocos de escenas mal interpretadas o atribuídas a S. Pedro sin serlas, o a otros personajes siendo petrinas; hay que suplir las lagunas y, por último, revisar los datos de actual emplazamiento, procedencia o datación. En estos últimos datos, el Indice depende, como es natural, de las obras principales que recogen los diversos monumentos. En el caso particular del Corpus de sarcófagos de Wilpert, la comprobación de la localización de éstos ha sido especialmente necesaria, sea a causa de los cambios que han tenido lugar desde la publicación hasta hoy, sea por los descuidos, no tan raros en este punto, del gran Maestro.

La utilidad de elaborar primero un catálogo completo de todos los monumentos de los cinco primeros siglos con representaciones de S. Pedro es patente, a mi manera de ver, por dos razones principales: conocida la relativa variedad con que los artífices tratan los mismos esquemas iconográficos, para llegar a conclusiones suficientemente garantizadas es necesario apoyarse no en algunos casos más explícitos y claros, sino a ser posible en toda la serie de ejemplares conservados, sobre todo si se tiene en cuenta que los monumentos que han llegado hasta nosotros no son más que una parte de los que existieron y que, esto no obstante, a veces es necesario recurrir a la ayuda del dato estadístico. Por otra parte, hay monumentos, y muchos, que apenas pueden aportar más noticia a nuestro estudio que la de la propia existencia. No es poco. Una vez que nos disponemos a interrogar a los monumentos sobre la idea que los primeros cristianos se habían formado de S. Pedro, queremos saber si lo representaron muchas veces o pocas, en qué regiones lo representaron más o lo representaron menos; cuáles escenas fueron las predilectas y por qué. A todas estas preguntas podrá dar, en parte al menos, una primera respuesta el dato meramente numérico.

Esta era la labor preparatoria. Sigue el estudio del material reunido, según el método que espongo a continuación, con el intento, no de defenderlo como el único posible ni como el mejor —aunque esa pueda ser mi opinión personal— sino para evitar equívocos, orientar al lector desde el principio, e impedir que se busque inútilmente lo que no se ha pretendido dar.

Dada la amplitud del tema elegido y su carácter monográfico, ha sido necesario partir ya de varios supuestos. El primero es que el arte sepulcral del siglo IV no es meramente decorativo como quería P. Styger; la

violenta reacción de este autor contra el método de Wilpert trajo como consecuencia algunos buenos frutos; por ejemplo, un freno al excesivo simbolismo apriorístico, mayor atención al monumento mismo, más examen crítico-histórico de los datos arqueológicos. Pero la manifiesta exageración de Styger causó también sus daños, superados apenas lentamente en la última época. La relación eucaristía-resurrección, la confianza en la "verdadera filosofía" que es la doctrina cristiana, la esperanza en el poder de Dios y de Cristo, etc., son ideas claramente representadas en la iconografía paleocristiana y claramente puestas en relación con la idea de la muerte, del más allá y de la situación del difunto. Hoy día es tiempo perdido toda discusión que vuelva a poner sobre el tapete el problema de la ausencia o presencia del simbolismo en el primitivo arte sepulcral cristiano.

Otro supuesto del que parto es que un estudio iconográfico se ha de basar primeramente en el examen atento de los mismos monumentos. Antes de usar ningún otro subsidio, el investigador debe familiarizarse con las escenas pintadas o esculpidas, debe esforzarse por penetrar en el lenguaje figurado de los artistas, conocer sus medios de expresión, distinguir el aspecto peculiar de la idea que les ha impresionado especialmente y que han querido eternizar en sus obras, aspecto que no siempre coincide con el que presenta la misma idea en otros ambientes paralelos, como son la oración litúrgica, la predicación o la obra literaria.

Para conseguir este fin no hemos encontrado otro camino que el de recurrir a la ardua labor de la clasificación de los monumentos. Primeramente hay que atender a la escena considerada en sí misma. La consideración de todos los ejemplares de la misma escena comparados entre sí lleva al descubrimiento de los elementos comunes que se subrayan especialmente como esenciales o manifestativos. Se descubren también las variedades constantes que pueden explicar mejor la idea ya comprendida por los elementos comunes. Permítasenos un ejemplo para explicar mejor nuestro pensamiento.En la célebre escena en que aparecen Cristo y S. Pedro con un gallo a los pies, el examen de todos los ejemplares conservados nos lleva a la conclusión de que a todos los artistas ha interesado mucho representar a S. Pedro en una actitud que ellos expresan generalmente haciéndolo aparecer con la mano derecha acercada a la barba. Hay una variante constante y contemporánea que consiste en hacerle extender la mano derecha hacia abajo, señalando al gallo. Ambas pues deben ser más o menos equivalentes, y la explicación encontrada a la primera actitud deberá acomodarse igualmente a la segunda.

En segudo lugar, sobre todo por lo que toca a los sarcófagos, es necesario atender a los diversos "contextos" en que aparece la misma escena. Hay monumentos que presentan una clara homogeneidad, que no puede quedar perturbada por un sentido totalmente extraño atribuido a una sola de las escenas del grupo. Una cierta norma de paralelismo simétrico es patente en los sarcófagos especialmente en los constantinianos. Todos estos datos pueden aclarar la interpretación de la escena en cuestión y pueden servir como criterios comprobativos.

Una advertencia es importante añadir aquí. El estudio de la evolución de una escena exige a veces la consideración de algunos monumentos en los que no se encuentra la escena estudiada, pero que a lo mejor contienen rastros de ella o sustituye la escena por otra equivalente.

El método hasta aquí indicado impone un duro ejercicio de paciencia y minuciosidad al autor del estudio. Quizá lo impone aún mayor al lector de la obra ya terminada, que no se contente con dar fe a las conclusiones obtenidas y quiera comprobar paso por paso el proceso de la investigación. De hecho, el autor tiene que combinar y barajar infinitas fichas fotográficas y penar hasta llegar al descubrimiento de los datos que le iluminen. El lector no tiene que descubrir, pero no tiene tampoco a mano las fichas y las fotografías y esta deficiencia no se puede nunca suplir del todo ni con las láminas publicadas ni con las citas y referencias a otras publicaciones que aun suponiendo en el mejor de los casos que se posean, no pueden consultarse continuamente sin una enorme fatiga.

El inconveniente es grande, pero es impuesto por la misma naturaleza de las cosas. Un lenguaje figurado de una época lejana, reflejo de una mentalidad en muchos aspectos muy diferente de la nuestra, puede haberse convertido actualmente en un enigma; más lo han sido los jeroglíficos egipcios, hasta que se ha logrado hallar la llave para descifrarlos, sin que esto signifique que no fuesen claros para los que los crearon y usaron.

No basta indagar en los monumentos paleocristianos. El arte cristiano es el fruto de la infusión progresiva de un nuevo espíritu en el arte pagano contemporáneo. En los primeros intentos de representación de Cristo, los escultores de los sarcófagos de los siglos III y IV se valen de las figuras conocidas en los talleres no cristianos, del filósofo o de las estacione del año. La *pietas* romana en figura de orante era aptísima en su forma y aun en su contenido para expresar la idea de la actitud que conviene al fiel cristiano ante Dios. Y así en otros casos, que obligan a un conocimiento de estos antecedentes paganos.

El arte es una de tantas manifestaciones del espíritu humano; y sabemos bien que una de las limitaciones históricas de la libertad es el conjunto de circunstancias que condicionan al hombre que vive siempre en una época determinada, época en la que el espíritu humano tiene su configuración propia a la que en grandes líneas se ha de acomodar la actividad del hombre. No tiene sentido el dividir estas actividades en compartimientos tan separados entre sí que perdamos la visión del conjunto. La literatura cristiana contemporánea de los monumentos y la oración litúrgica, la epigrafía, son auxiliares imprescindibles para llegar a asimilar el mundo de ideas en que se movían los artistas y los cristianos que encargaban las pinturas, las esculturas o las demás obras de arte.

Muchos de los especialistas que han estudiado diversos temas de la iconografía antigua han comprendido bien esta necesidad de acudir a los textos literarios, litúrgicos y epigráficos. La lectura de estas diferentes monografías conduce por un camino breve y seguro a la asimilación general de la mentalidad. Sobre S. Pedro en concreto, es fácil conocer cuanto los

autores literarios contemporáneos de los monumentos nos han transmitido en sus escritos, porque el interés de los teólogos ha escudriñado la literatura primitiva poniendo de relieve aun las mínimas alusiones al Príncipe de los Apóstoles. Nuestro trabajo en este punto ha sido así más fácil, contando además con la ayuda de la obra recientemente publicada por A. Rimoldi, "L'Apostolo San Pietro fondamento della Chiesa, principe degli Apostoli ed ostiario celeste nella Chiesa primitiva dalle origini al Concilio di Calcedonia". Es verdad que tanto a este autor como a los teólogos antes mencionados no les preocupaba en su investigación la relación que los textos literarios pudiesen tener con las escenas iconográficas; pero una vez descubiertos los lugares en que los Padres hablan de S. Pedro, no nos ha sido demasiado difícil el comprobar hasta qué punto esos textos podían ayudar a nuestro intento. Hemos de confesar que no ha sido grande la luz proyectada directamente por la literatura a la interpretación de la iconografía; en algunos casos, sin embargo, como se verá, las palabras de los predicadores o escritores han servido para confirmar algunas de las consecuencias deducidas del examen de los monumentos.

Un lugar eminente ocupan los escritos apócrifos sobre S. Pedro, que recogen leyendas populares en gran boga entre los fieles y de los cuales hemos de ocuparnos más adelante con alguna detención.

Pasemos ya a la disposición del libro. El resultado de nuestra investigación lo hemos distribuido en dos partes. *La primera* comprende el estudio iconográfico de las diferente escenas de S. Pedro, según el método explicado y por el orden que queda manifiesto en el índice. Por la índole especial de nuestro trabajo, no meramente iconográfico, sino ideológico, la base del estudio la constituyen, sobre todo, las escenas del arte sepulcral de mayor contenido simbólico, y entre éstas descuellan de una manera especial los sarcófagos donde abundan más las representaciones de S. Pedro. Las otras artes se tienen también en cuenta y a veces proporcionan datos de no pequeña importancia.

La *segunda parte* está reservada al catálogo general de todas las representaciones de S. Pedro anteriores al siglo VI. El catálogo pretende ser exhaustivo, en la medida de lo posible; se han incluído también aun los pequeños fragmentos y los monumentos desaparecidos de los que conocemos dibujo y reproducción, o al menos descripción o noticia. En muchos casos era imposible decidir sobre la pertenencia de un monumento a la época indicada, o no era fácil determinar si realmente se trataba de una escena petrina. Esta doble indeterminación nos ha aconsejado reservar el catálogo propiamente dicho para las piezas seguras, y añadir un apéndice en donde queden recogidos los monumentos que por una u otra causa se nos presentan como dudosos.

El catálogo va ordenado por orden alfabético de las diversas artes en primer lugar y, dentro de cada una de éstas, por orden alfabético de los lugares actuales de emplazamiento de los monumentos. El orden con que se procede dentro de cada monumento, es el siguiente: *monumento* (con número de inventario del museo, nombre particular, especificación en sigla de la clase especial, cuando es necesario y posible); *cita de alguna obra*

en que se pueda encontrar reproducción (cuando hay lugar, entre corchetes, número de figura de nuestra lámina); *escenas petrinas* contenidas en el monumento (siempre entre paréntesis, en siglas): *datación*; *procedencia* (cuando se requiere y es posible). A veces se requieren otras aclaraciones y aun es necesario un pequeño *excursus* sobre algún monumento o grupo de monumentos. Para estos casos están previstas las *notas del catálogo* que siguen a continuación de éste y a las cuales se remite mediante un asterisco que precede al número de orden del monumento.



PRIMERA PARTE

ESTUDIO ICONOGRAFICO



CAPITULO I

COMIENZOS DE LA ICONOGRAFIA DE S. PEDRO EN EL ARTE PALEOCRISTIANO

En Oriente nació el cristianismo y en Oriente se extendió pronto con vida pujante aun en los tiempos en que en los extremos occidentales del Imperio romano las comunidades de fieles eran casi desconocidas fuera de algunos grandes centros urbanos. Adversas circunstancias históricas han hecho desaparecer en muchos casos totalmente hasta los últimos vestigios de aquellas florecientes comunidades. Poquísimos son los restos monumentales que se conservan en el Oriente, cuna de nuestra religión.

Otra suerte han corrido las obras del incipiente arte paleocristiano en Occidente, sobre todo en Roma. Por una parte, la condición especialmente favorable de su subsuelo ha permitido la formación de inmensas redes de galerías sepulcrales, que por su misma naturaleza y condiciones climatológicas han permitido la conservación en buen estado de muchas pinturas y esculturas de los primeros siglos cristianos. Por otra parte, la vigente permanencia del cristianismo ha mantenido en pie muchos de los monumentos primitivos; los que no han perecido en manos de invasores, o de indiscretos devotos, o víctimas de un celo destructor. Esta es la causa por qué en el presente trabajo la mayor parte del material procede de Roma o del Imperio romano de Occidente.

Pedro y Pablo, además, fueron coronados en Roma con el martirio y en Roma se conservaron sus cuerpos. Era natural que en la ciudad eterna y en los ambientes con ella relacionados, se diese un especial florecimiento de la iconografía dedicada a los Príncipes de los Apóstoles. Pero hasta dónde esta predilección del Occidente influyó sobre el número real de representaciones nos es hoy imposible determinarlo, dado el escaso número de monumentos conservados de la otra parte del Imperio. Una cosa sí podemos afirmar: en el Oriente tampoco faltaron tales representaciones. Nos lo demuestra así la tradición que sabemos existía ya en el siglo IV, y de la que conservamos algunos testimonios monumentales y escritos (1). Precisamente, la más antigua representación petrina que ha llegado hasta nosotros es la que adornaba un edificio de culto en Dura-Europos, en la Mesopotamia, ciudad destruída por los partos en el año 265; el edificio cristiano parece se construyó en el 232. De esas fechas y aun de casi todo el siglo III nada semejante se nos ha conservado en el Occidente.

---

1 Véase en nuestro cap. III, sobre el tema Pedro y Pablo.

A continuación nos vamos a ocupar de la aparición de S. Pedro en la iconografía paleocristiana. A este mismo problema está consagrada la monografía que E. Dinkler publicó en 1939 (2). Dos partes de esta obra nos interesan ahora de una manera especial: la que dedica a las representaciones que erróneamente se han considerado como las más antiguas de S. Pedro, y el estudio que hace sobre el origen de la llamada *trilogía*, es decir, de la escena del gallo, del arresto y del milagro de la fuente. Por lo que toca a la primera parte, apenas hay cosa que cambiar o añadir. La segunda en cambio, será objeto de una radical revisión. Veamos en primer lugar brevemente las dichas representaciones, algunas de las cuales aun hoy día se persiste a veces en quererlas considerar como las primeras apariciones de S. Pedro en el arte antiguo.

Un doble error ha inducido a engaño a los diversos especialistas que han defendido la opinión indicada: o se ha tomado como único criterio para la identificación de S. Pedro, en monumentos del siglo III, un supuesto tipo fisionómico del Apóstol que no existe más que a partir de la mitad del siglo IV, o se ha tomado por obras de los primeros siglos las que en realidad no son sino de siglos muy posteriores (3). A la primera serie pertenece el S. Pedro del Hipogeo de los Aurelios, el del cementerio de Pedro y Marcelino y la frecuente figura del Buen Pastor barbado.

En el Hipogeo de los Aurelios (4), en la sala norte, tres de las cuatro paredes están decoradas por once grandes figuras (5) de bellísima ejecución, propia de un buen pintor de principios del siglo III. Desgraciadamente, a causa de la humedad, estas pinturas pierden por día el vigor de

2 E. Dinkler, *Die ersten Petrusdarstellungen. Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Petrusprimates.* Tirada aparte del Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 11, Marburg 1939. Esta obra trata directamente de nuestro tema desde un punto de vista teóricamente semejante. Con frecuencia habrá que recurrir a ella y podremos hacerlo por lo que toca al estudio iconográfico que contiene, sin necesidad de tomar en consideración ni entrar en polémica con algunas apreciaciones de tipo doctrinal que el autor añade, pero que no pertenecen al núcleo del trabajo y por eso no son fruto de un análisis personal profundo, ni se apoyan en argumentos especialmente sólidos.

3 Este doble error que proporcionaba monumentos iconográficos petrinos bien definidos de gran antigüedad, hizo suponer en el pasado la existencia de una tradición iconográfica que podría quizá remontarse hasta un retrato auténtico o una descripción contemporánea de S. Pedro. Así opinaron De Rosi, Garrucci (en una segunda sentencia), Armellini, Marucchi y otros. Véase el resumen histórico de esta opinión en J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus - und Apostelbilder* (Freiburg 1902) 77-83. Esta tesis —totalmente insostenible— la defiende aún C. Cecchelli, *San Pietro* (Iconografia dei Papi, I Roma 1937). Nos remitimos de nuevo a nuestro cap. III.

4 Cfr. G. Bendinelli, *Il monumento sepolcrale degli Aureli al Viale Manzoni in Roma.* Tirada aparte de Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia Nazionale dei Lincei vol. 28 (1922), Roma 1923. G. Wilpert, *Le pitture dell'Ipogeo di Aurelio Felicissimo presso il Viale Manzoni in Roma*: AttPontAccR. Ser. III (Memorie) I, (Roma 1924) 1-43. Las reproducciones contenidas en esta segunda obra se han de preferir a las de la primera. Véase también, C. Cecchelli, *Monumenti cristiani-eretici di Roma* (Roma 1944) y J. Carcopino, *De Pythagore aux Apôtres. Etudes sur la conversion du Monde Romain* (Paris 1956) 83-221. La sala que ahora nos interesa es designada diferentemente por los diversos autores: Bendinelli la llama «cubiculo inferiore A»; Wilpert, «cubiculo terzo»; Carcopino, «chambre du Nord ou chambre C».

5 Quizá existieron originalmente doce.

sus trazos y la vivacidad de sus colores. Ya en la antigüedad sufrieron gran deterioro y aun destrucción parcial, al excavarse en la sala nuevos arcosolios y abrirse una buena puerta. Hay práctica unanimidad entre los arqueólogos sobre la interpretación de estas figuras; son los apóstoles. Algunos de los intérpretes, no contentos con esta indeterminación, han creído poder asignar a algunos el nombre de S. Mateo, de S. Pedro (6). Pero estas atribuciones son gratuitas. Hoy día es totalmente cierto que el tipo de S. Pedro en el arte paleocristiano no se fija hasta el tiempo de la aparición de los sarcófagos de Pasión (7), es decir, hacia el 340-350. Imposible por tanto determinar cuál de las once figuras es la del Príncipe de los Apóstoles. No siendo objeto además de ninguna especial distinción, S. Pedro es aquí solamente uno de los apóstoles y por tanto, no entra en nuestro campo especial, que no trata de iconografía de los apóstoles, sino de la de Pedro.

A los lados de la puerta de un cubículo del cementerio de Pedro y Marcelino hay cuatro escenas pintadas al fresco, dos a cada lado; a la derecha vemos la resurrección de Lázaro y debajo de ella, Adán y Eva. A la izquierda, en la parte inferior un pastor ordeñando una cabra y sobre este cuadro, un personaje barbudo, sentado y leyendo en un volumen (WP 93 y 94). Es la conocida figura del filósofo, frecuente también en los sarcófagos del siglo III y representante de la doctrina cristiana "verdadera filosofía". No hay tampoco ningún indicio que nos permita ver en él a S. Pedro (8).

Más importancia ha tenido la famosa cuestión del Pedro Buen Pastor, sobre todo a partir de la fulmínea "conversión" de Wilpert, que a la vista de un fragmento con un Pastor barbado hallado en el cementerio de Calixto, en 1921, cambió radicalmente de opinión, siguiendo desde ese momento la de los que pensaban que los pastores con barba representaban no a Cristo, sino a su Vicario Pedro, a quien Cristo había confiado sus ovejas (9).

El único argumento que encontró Wilpert para apoyar en adelante su intuición subitánea fue el del retrato, argumento totalmente ineficaz aquí como en los dos casos antes enumerados, porque los sarcófagos que contienen las figuras de pastores barbados son del siglo III o de principios del IV, cuando aún no existe ningún tipo fijo de Pedro.

Sin apoyo ninguno positivo, la opinión de Wilpert queda además descartada positivamente para quien quiera se familiarice un poco con el ambiente y la mentalidad que testimonia la iconografía sepulcral cristiana del s. III. El "refrigerio", la "paz", la "verdadera filosofía", la Eucaristía, la

---

6 G. Bendinelli los llama cautamente apóstoles o profetas. G. Wilpert propone la identificación de S. Mateo y de S. Pedro. C. Cecchelli, *S. Pietro* (Iconografia dei Papi I) 37-42, no duda de la identificación de S. Pedro.

7 Cfr. nuestro cap. III.

8 Para Wilpert es S. Pedro, por las características fisionómicas. También lo acepta, por la misma razón, C. Cecchelli, *o. c.* p. 23.

9 J. Wilpert, *Erlebnisse und Ergebnisse im Dienste der christlichen Archäologie* (Freiburg 1930) 162. Cfr. E. Weigand, *Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuerer Forschungen, I.*: ByzZeit. 41 (1941) 110-120.

Resurrección, el poder salvífico de Dios y de Cristo son las ideas que dominan el repertorio de las escenas pintadas o esculpidas en los sepulcros del siglo III; ningún intento de retrato o de representación de los "héroes" del Nuevo Testamento como tales; aun en los cuadros de Cristo Maestro con sus discípulos, ninguna distinción entre éstos.

En 1948 se defendió en la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Gregoriana una tesis doctoral que tenía por objeto el examen de la teoría de Wilpert sobre el Pedro Buen Pastor (10). El doctorando rechazó el argumento del retrato por la razón ya indicada. Probada después la existencia de una tradición literaria que recuerda el carácter magisterial-pastoral de Pedro y de los obispos, el autor concluye que en los sarcófagos estrigilados del siglo IV, en que la Orante ocupa el centro y en los dos extremos aparecen el Buen Pastor imberbe y barbado, es posible que se haya querido repetir ese paralelismo Cristo-Pedro que vemos en los sarcófagos constantinianos de friso continuado, en los que a un lado de la Orante se suceden tres escenas petrinas y al otro tres o cuatro de Cristo.

Por lo que toca a los textos literarios, el mismo autor advierte que la tradición literaria crece cada vez más, precisamente cuando la iconografía decrece y deja de existir.

Con respecto al argumento del paralelismo en el s. IV, es imposible decidir sobre la persuación íntima de algún que otro artista. Como intención habitual, y habitualmente interpretada así por los fieles, no es fácil admitirlo. El paralelismo Cristo-Pedro persuadiría por semejanza en el caso de los dos tipos de Buen Pastor, si en los sarcófagos de friso, a una escena de Cristo que resucita se opusiese otra de Pedro que obra un milagro de resurrección; o si a una curación de Cristo se opusiese una curación de Pedro. Es evidente que no es éste el paralelismo de que se puede hablar en los ejemplos propuestos. No existiendo esta paridad, y admitido que el pastor barbado existe ya en el siglo III y junto al imberbe, sin que suponga alusión ninguna a Pedro Buen Pastor, es más obvio que se mantenga la misma línea tradicional en los mismos sarcófagos pertenecientes ya al siglo IV, con la única diferencia de una mayor predilección por la estricta simetría.

También se ha visto alguna vez a Pedro en el PESCADOR DE CAÑA O DE RED, que a veces se encuentra en la escultura y menos frecuentemente en la pintura y en mosaicos. Es inútil insistir en la ineptitud del único argumento en favor de esta interpretación que es el del retrato (11).

Error de datación ha sido en cambio el que ha inducido a contar entre las antiguas imágenes de S. Pedro el célebre "MEDALLON DE BOLDETTI" y la estatua de bronce de la Basílica Vaticana.

Marco Antonio Boldetti publicó en 1720 el dibujo del célebre medallón, del que dice solamente de paso: "...come anche può riconoscersi da un altro vetro da me ritrovato nel medesimo cimitero di Calisto, e di-

---

10 J. HAMMERL, *Petrus Pastor, Der Beitrag altchristlicher Hirtendarstellungen zur Geschichte des Petrusprimates* (Roma 1948). Aún inédita.

11 Cfr. G. WILPERT, *I Sarcofagi cristiani antichi, I.* (Roma 1929) 156-158.

segnato nella tavola 3 al n. 8, e da una lastra di metallo in forma di Medaglione, che parimente estrassi dallo stesso cimitero, delineata nella tavola seconda del presente capo al numero 1. con la sua precisa grandezza..." (12).

El medallón suscitó ya desde antiguo algunas sospechas y el Prof. Adolfo Furtwängler expuso al bibliotecario de la Vaticana Fr. Ehrle S.J. sus dudas sobre su autenticidad (13). No es necesario que nos detengamos en describir las diversas opiniones que se han expresado al propósito; E. Dinkler escribe con razón que las dudas de Furtwängler estaban bien justificadas: en los medallones antiguos no se dan los medios de expresión aquí usados: la posición del cuello con respecto a la cabeza, el marcado relieve esférico de los bustos; características propias en cambio del renacimiento (14). Añade Dinkler que el medallón merecería un examen más detallado del que él puede ofrecer en esta ocasión. Este examen lo ha realizado años más tarde Don Emilio Romagnoli, que en la sesión del 14 de junio de 1945 de la Società dei Cultori dell'Archeologia Cristiana, comunicó sus resultados. El triple examen arqueológico, técnico-estilístico y químico conduce por tres caminos distintos al mismo resultado: la medalla es obra de entre 1600-1700. En efecto: Pedro y Pablo afrontados y con tipos fisionómicos determinados no existen antes de la mitad del siglo IV. La técnica y el estilo del medallón de Boldetti no presenta ninguna afinidad con el arte de la moneda y del medallón de la edad romana, y sí al contrario con una fundición salida de manos de un artista que ha conocido el gran arte del siglo XVI. El examen químico de la composición del bronce, ejecutado por el gabinete científico del Vaticano, concuerda también con esta misma datación (15).

El más fiel defensor del carácter paleocristiano de la ESTATUA DE BRONCE DE LA BASILICA VATICANA ha sido C. Cecchelli (16). F. Wickhoff fue el primero que la puso en relación con Arnolfo di Cambio. Reaccionó en contra sobre todo H. Grisar, pero la opinión de Wickhoff se ha ido abriendo camino; aunque no se pueda asegurar que la estatua se deba a la intervención directa de Arnolfo di Cambio, no hay más remedio que admitir que nació en una época y en un ambiente de fines del s. XIII o principios del siglo XIV.

En la sesión del 25 de febrero de 1960 de la Pontificia Academia Romana de Arqueología, el Prof. Mario Salmi disertó sobre la estatua de

---

12 MARCO ANTONIO BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiteri de' SS. Martiri ed antichi cristiani di Roma* (Roma 1720) 192.

13 Refiere esta circustancia J. E. WEIS-LIEBERSDORF, *Christus— und Apostelbilder* (Freiburg 1902) 84. Véase en este autor la bibliografía antigua, en la n. 3 de la p. 83. C. CECCHELLI, *San Pietro*, pp. 42-44, sigue defendiendo la autenticidad.

14 E. DINKLER, *Die ersten Petrusdarstellungen*, p. 11 y n. 4.

15 Cfr. RivAc. 21 (1944-1945) 323. El presidente de la Sociedad, P. Antonio Ferrua S. J., en la discusión que siguió a la conferencia, confirmó que también en otros casos Boldetti en su calidad de sopraintendente de las excavaciones, habla como si hubiese él personalmente encontrado objetos que aparecieron en las excavaciones sin su personal intervención.

16 C. CECCHELLI, *S. Pietro*, pp. 54-62 y 75-76. Ahí se encontrará también la historia de la interpretación y la bibliografía. Cfr. además, V. MARIANI, Riv. R. Ist. Arch. St. Arte 6 (1938) 260-265.

bronce (17). Hizo ver cómo en el arte religioso de la Roma del s. XII y del XIII hay una marcada tendencia a la imitación del arte antiguo. Arnolfo di Cambio es el gran propulsor del lenguaje clasicista de la escuela de Nicolás de Pisa. Sus obras muestran características que concuerdan perfectamente con la estatua vaticana: inspiración en fuentes antiguas, pero con rigidez románica, visible en la estatua de un modo especial en todo el cuello y cabeza. Para el Prof. Salmi la estatua de S. Pedro es arnolfiana, aunque inspirada en otra estatua antigua del apóstol, derivada a su vez de alguna de filósofo. Sus conclusiones quedaron seriamente apoyadas en numerosas comparaciones ilustradas por medio de proyecciones. Pero la novedad principal de la conferencia consistió en la comunicación de los resultados del examen químico del bronce, realizado ahora por primera vez. La composición del bronce no concuerda en sus proporciones de plomo (tanto por ciento muy bajo), estaño y cobre con la de los bronces romanos, y se acerca mucho en cambio a la de las campanas del período comprendido entre los años 1200 y 1300, así como a la de la copa de la fuente de Nicolás de Pisa o a la de los bronces de la Catedral de Orvieto. Terminó el conferenciante datando la estatua hacia el 1296-1298.

Hemos excluido así las representaciones erróneamente consideradas como las más antiguas de la iconografía petrina. La única que lo es realmente es la del EDIFICIO DE CULTO CRISTIANO DE DURA EUROPOS. Se trata de una *domus ecclesiae* venida a la luz en las excavaciones realizadas en esa localidad, durante la campaña de los años 1931-1932. La sala decorada con frescos cristianos fue interpretada primeramente como iglesia y después como baptisterio. En el fondo de la sala había un espacio cubierto por un techo al que sostenían dos columnas; en el fondo del nicho así formado aparece como decoración un buen pastor con varias ovejas y en un plano inferior Adán y Eva. En la pared de la izquierda se hallaban las escenas de la Samaritana y de David y Goliat. En la de la derecha (norte), en una zona inferior, las tres Marías dirigiéndose al sepulcro; en la zona superior y sin solución de continuidad, la curación del paralítico (que aparece antes y después de curado) y Cristo que camina sobre el mar y sostiene a Pedro con la mano; en el fondo se ve una parte de la barca con algunos de los discípulos (18). Las pinturas son de ejecución poco cuidada y hábil; la figura de S. Pedro, según testimonio de los exca-

---

17 Cuando escribo estas líneas aún no se ha publicado el texto de la conferencia. La conferencia se tituló: Il problema della statua bronzea di S. Pietro nella basilica vaticana.

18 Cfr. C. HOPKINS y P. V. C. BAUR, *Christian Church at Dura-Europos*. Tirada aparte de Preliminary report of fifth Season of work october 1931 — march 1932 of the excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the french Academy of inscriptions and letters (New Haven 1934). La lám. 45 es una fotografía en blanco y negro, de la escena con S. Pedro, lam. 51 es de la misma escena en color pero no fotográfica, al menos por lo que toca a los colores; se advierte alguna diferencia en la misma forma de la cabeza de S. Pedro; es por tanto preferible la lám. en blanco y negro. En la pag. 266: «He [Pedro] is bearded, and wears over his tunic a pallium, arranged in the same manner as that of Christ healing the paralytic, but the beard and the thick, curly hair make it certain that this figure represents Peter...»» Véase también la p. 269.

vadores, se conservaba en perfecto estado; se puede distinguir que tenía barba, aunque muy delgada y reducida casi a un trazo algo más grueso, que delimita la parte inferior de la cabeza. Las consideraciones de los autores de la publicación sobre las características fisionómicas de S. Pedro se basan en el errado convencimiento de la existencia de tal tipo en esa época y además puede fácilmente comprobarse en las reproducciones que ellos mismos nos ofrecen que no hay ninguna determinación especial y que mucho más se acercaría a ese supuesto tipo la cabeza de uno de los discípulos de la barca.

Es verdad lo que dice Dinkler que esta escena es más bién escena de Cristo que de S. Pedro. De todos modos, hay que considerarla como la primera aparición segura de Pedro en el arte. Sobre su especial significación no es fácil pronunciarse. En un baptisterio, semejante escena parece lógico que se relacione sobre todo con el simbolismo bautismal de la inmersión y salida del agua. La escena no se encuentra muchas veces más en toda la época que es objeto de nuestro estudio; una sola vez la encontramos en la escultura de los sarcófagos (19) y existió también en mosaicos o pinturas de iglesias (20). De su significación nos ocuparemos brevemente más adelante (21).

Con el florecimiento del arte escultórico sepulcral en los sarcófagos, que tiene lugar sobre todo al pasar del siglo III al IV, nos encontramos de lleno en los comienzos de la iconografía petrina. Brotan y se multiplican casi como por encanto las tres escenas ya citadas: la del milagro de la fuente, la del arresto, la del gallo. Queremos ahora saber cuándo aparece cada una y con qué significado. Primeramente nos detendremos en el aspecto más externo del problema: veremos si aparecen las tres juntas, formando ya desde el principio la famosa *trilogía*, o si se crean independientemente unas de otras y con algún modelo o precedente en la iconografía anterior; a continuación trataremos de la relación que estas escenas presentan con los escritos Apócrifos sobre S. Pedro. En el capítulo siguiente seguirá el examen particular de cada una de las escenas, para intentar penetrar más profundamente en sus significados.

La trilogía de S. Pedro en los sarcófagos constantinianos

En el estudio ya citado, E. Dinkler concluye que ninguna de las tres escenas de S. Pedro (fuente, arresto, gallo) existió independientemente antes de que se crease un arquetipo en el que aparecían ya las tres juntas; el arquetipo se debió crear a fines del primer decenio del siglo IV como consecuencia de una fuerte crecida de la devoción popular a S. Pedro, debida sobre todo a la institución de la fiesta de la Cathedra Petri (22).

---

19 Fragmento de tapa de sarcófago en Calixto. Cfr. G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst* (Berlin y Leipzig 1925) 10 fig. 4.

20 Cfr. Título de la Iglesia de S. Martín de Tours (n.° 382) y las descripciones de Claudiano (n.º 429) y Prudencio (n.° 431).

21 Véase nuestro cap. V.

22 E. DINKLER, *Die ersten Petrusdarstellungen.*

La unidad original y primigenia de la *trilogía* es para Dinkler el resultado de un minucioso examen de los sarcófagos, que vamos a resumir con alguna detención para comprobar su valor efectivo.

Admitida una cierta analogía entre la serie de sarcófagos constantinianos y la sucesión de copias de un manuscrito (23), el autor reune en primer lugar todos los sarcófagos constantinianos que presentan unas determinadas analogías con el intento de descubrir las trazas de un esquema primitivo del que todos más o menos se deriven. Una vez halladas esas trazas y deducido así el arquetipo, todavía como hipótesis, pasa a un segundo examen para comprobar si realmente la hipótesis se verifica. El primer paso se resume así brevemente:

1. A principios del siglo IV se advierte una tendencia clara a la centralización y simetría, en la decoración de los sarcófagos. La misma tendencia se advierte también en los sarcófagos cristianos. Uno de los recursos y manifestaciones de la tendencia simétrica es la oposición en los extremos de las escenas de la resurrección de Lázaro y el milagro de la fuente (24).

2. En los 34 sarcófagos de un friso con estas dos escenas angulares que pueden someterse a examen, existen tres grupos de representaciones: petrinas, cristológicas y paleotestamentarias:

a) en las escenas de S. Pedro hay un predominio absoluto de las tres escenas de la trilogía.

b) en las de Cristo hay que distinguir siete escenas de milagros y otras seis históricas, que no interesan en nuestro caso (25). Entre las de milagros hay un grupo que constituye como el grupo primario: resurrección de Lázaro, multiplicación de los panes y curación del ciego; así lo encontramos en 14 sarcófagos. Con ligeras variaciones se da el mismo repertorio cuando se cambia la multiplicación de los panes por el milagro equivalente de Caná.

c) Las escenas del A. T. no entran en consideración: u ocupan la tapa de los sarcófagos, o sirven para encuadrar el clípeo con los bustos de los difuntos en los de doble friso.

3. En 10 sarcófagos se encuentra la trilogía en forma completa; en 14, el ciclo primario de Cristo. Se da además la circunstancia curiosa de que en 7 casos a un lado y a otro del frente del sarcófago se hallan respectivamente el ciclo petrino y el de Cristo. Parece pues, que debe suponerse que éste es el arquetipo sospechado (26).

Hasta este momento se trata solamente de una fundada hipótesis. Hay que pasar ahora al examen de las diversas clases de sarcófagos que con-

---

23 Cfr. E. DINKLER, *o. c.* p. 22, n. 1; de su método dice: «ist eine der Handschrifte-Kollationierung analoge; ich verdanke sie meinem Lehrer Prof. D. Freiherrn v. Soden...».

24 *o. c.* p. 21.

25 *o. c.* p. 23.

26 *o. c.* p. 24 y 25. Los 10 que representan según Dinkler el ciclo petrino completo son: WS 96 [fig. 1]; 126,1; 126,2; 128,1; 129,2; 157,1; 157,2; 158,1; 218,2; 252,1.

servan las dos escenas angulares de Lázaro y fuente, para ver si en ellos se confirma la preexistencia de dicho arquetipo (27):

1. Sarcófagos de friso continuo, de una sola zona. Se reunen seis de éstos, que muestran claramente la contraposición de ambos ciclos: tres tienen a la izquierda la trilogía, en el centro la Orante entre apóstoles y a la derecha, el ciclo de Cristo (puro en el primer caso, con sustitución del milagro del ciego por el del paralítico en el segundo y con interpolación del de Caná en el tercero); los dos siguientes presentan a un lado el milagro de la fuente y el arresto y al otro lado la curación del ciego y la resurrección de Lázaro; el sexto, finalmente, no tiene Orante y en vez de Lázaro presenta el milagro de Naím. En estos, pues, la existencia del arquetipo queda bastante patente (28).

Otros 17 sarcófagos de la misma clase hacen ver que sus escenas no son más que variaciones de este primer tema del arquetipo; en todos permanece siempre una escena al menos de cada ciclo y a veces dos; en algunos casos incluso se encuentran las tres, y la sola diferencia con el arquetipo es que se ha intercalado alguna escena más de Cristo. No es difícil comprender por qué: así como de Pedro existían únicamente tres escenas, de Cristo había muchas y había por tanto donde escoger. A la ampliación del ciclo de Cristo tenía que responder necesariamente una contracción del de Pedro y su rotura; lo que no impide que aún se conserve en 8 sarcófagos la escena del gallo, que es la escena llamada a sacrificarse por diversas razones: no se adaptaba al intento de componer un sarcófago de milagros (milagros del Señor, milagros de Pedro) y por otra parte, cuanto más crecía la importancia de Pedro, con más gusto se dejaba aparte la representación de su debilidad (29).

2. Sarcófagos de doble friso. Se reunen once. El ciclo de Cristo en su forma pura se encuentra solamentemente en uno (30); la trilogía pura en cinco. Pero juntas o separadas, las tres escenas de ambos ciclos se repiten en 9 de los 11 ejemplares. En 2 sarcófagos entra una nueva escena de Pedro: la del Lector. Teniendo en cuenta estos datos y las imposibilidad de reducir los sarcófagos de doble friso a un arquetipo propio, parece poderse deducir lo siguiente:

---

27 *o. c.*, lám. I; se trata de los sarcófagos siguientes: WS 126,1; 126,2; 158,1; 114,1; 115,1; 128,1.

28 Dinkler se apoya también en la buena correspondencia formal entre cada una de las tres escenas de ambos ciclos; es clara en el caso fuente-Lázaro y en el de arresto-multiplicación de los panes; tampoco falta del todo en la contraposición escena del gallo-curación del ciego.

29 *o. c.* lám. II. Se trata de los sarcófagos siguientes: WS 127,1; 127,2; 113,3; 143,1; Lat. 160; WS 252,1; 112,3 [fig. 8]; 113,2; 99,1; 61,3; 212,2; 113,1; 152,5; 115,2; 207,2; 111,1; 289,1-4. Estas últimas afirmaciones sobre la escena del gallo están en contradicción con la realidad; es una de las escenas más frecuentes y además no desaparece, sino que al contrario, perdura por todo el siglo IV en los sarcófagos y pasa a otras artes .

30 En el sarcófago de la llamada «cripta de S. Dámaso» en «Marco y Marceliano» (WS 129,2). Véase *o. c.* lám. III. WS 96; 129,2; 157,2; 157,1; 218,2; 86,3; 218,1; 128,2; 91; 122,3; 92,2.

a) la trilogía entra completa, en los de doble friso, tomada de los de uno.
b) posteriormente se disuelven las escenas.
c) entra una cuarta escena, la de Lector.
d) no hay por tanto desde el principio composición arbitraria.

3. Sarcófagos estrigilados. Hay en estos sarcófagos tanta variedad, que es imposible establecer el origen de las escenas solamente por medio de la comparación temática. Por el estilo, más bien se pueden considerar contemporáneos. Por la iconografía, probablemente podemos considerarlos como abreviaciones o simplificaciones de los de friso.

A un esfuerzo tan serio de investigación es una lástima que no corresponda el merecido éxito a causa de algunos defectos metodológicos que vician ya desde el principio todo el razonamiento. A tres puntos se reducen, a mi manera de ver, estos fallos en el método:

1. No se puede aplicar a los sarcófagos el método de los manuscritos. La intención del copista de manuscritos es primariamente reproducir con la mayor fidelidad posible el manuscrito original; las variantes que se producen en las diversas copias son consecuencia de descuidos involuntarios. En los manuscritos, por tanto, es lícito considerar el arquetipo como el mejor ejemplar y las variantes como diversos grados de descomposición del ejemplar primero. No así en los sarcófagos; aunque se siga un esquema, la introducción de variantes y los cambios de enteras escenas se pueden querer y pretender, aun con plena conciencia de estar creando una obra superior al modelo; en cualquiera de los estadios del desarrollo de la serie puede aparecer un ejemplar más conseguido que suscite mayor número de imitadores. Dinkler confiesa que una primera muestra de la aplicación del método de los manuscritos al estudio de la iconografía de los sarcófagos ha sido el de H. v. Campenhausen sobre los sarcófagos de Pasión (31); veremos más adelante que los resultados, a causa del método, han sido también en ese caso bien pobres (32).

2. Es imposible prescindir en absoluto de la cronología de los ejemplares conservados (33). Un ejemplar más moderno puede alguna vez repetir un tema antiguo; pero si un tema abunda en los sarcófagos de una determinada época y no se encuentra en los de años anteriores no se puede concluir de la sola frecuencia que existiese ya desde el principio. Esto es evidente; para poder advertir dentro de qué límites se da la mayor o menor frecuencia de una escena o de un tema, es necesario contar con la datación de los ejemplares examinados.

3. Dinkler limita su investigación a los sarcófagos que tienen como escenas angulares la resurrección de Lázaro y el milagro de la fuente. Sin

---

31 *o. c.* p. 22, n. 1.
32 Cfr. nuestro cap. III.
33 En la p. 25 declara expresamente que las agrupaciones que siguen se hacen únicamente según los tipos de composición, prescindiendo de la cronología. Es una consecuencia del método de manuscritos, en el que interesa ante todo descubrir el texto primitivo, que puede haberse conservado mejor en un ejemplar más reciente, con tal que éste provenga de una línea de transmisión más fiel.

embargo, deduce al fin que ninguna de las tres escenas petrinas existió antes de la trilogía completa en ningún caso, es decir, ni aun en sarcófagos que no tienen la resurrección de Lázaro y el milagro de la fuente en las esquinas. Una tal extensión de las conclusiones desborda el cauce que él mismo se ha prefijado en su estudio.

Estos tres fallos fundamentales tienen una penosa consecuencia: supongamos como mera hipótesis que las tres escenas petrinas o algunas de ellas existieron separadas e independientemente a fines del siglo III o a principios del IV; si hacia el 315 o el 320 en uno de los talleres principales de Roma tienen la idea de unir las tres escenas, se pueden dar a partir de esas fechas bastantes ejemplares con ese esquema o con parte de él; se pueden dar otros sarcófagos que combinen de diversos modos las escenas que ya existían antes; no será verdad, pues, que todos provienen de un arquetipo que presentaba ya la trilogía; y, sin embargo, he aquí que a pesar de esto, toda la argumentación de Dinkler se podría mantener intacta. Véase, si no, el resumen que acabamos de hacer de todo su proceso o consúltese directamente su obra: no se encontrará un solo argumento que excluya la hipótesis propuesta y que es precisamente la contraria de su conclusión.

Aún hay más. La solución del arquetipo puede ser una ilegítima consecuencia de un razonamiento equivocado porque se basa en falsos supuestos de método. Pero puede ser a pesar de todo una intuición feliz que después se vea comprobada de hecho por otro camino. En nuestro caso, se podría salvar, si el examen de los sarcófagos de friso, por ejemplo, persuadiesen del acierto de una tal solución. Desdichadamente no es así; basta para convencerse atender un poco a los seis sarcófagos propuestos por Dinkler y reunidos en su lámina I, que según él son los que reflejan más directamente la composición del arquetipo.

El más antiguo (el único que puede considerarse anterior al 320), es el n.° 4 (WS 114,1), de la Villa Doria Panfili; en él falta la escena del gallo en el ciclo petrino y la de la multiplicación de los panes en el ciclo de Cristo.

El n.º 1 (el único ejemplar que representa para Dinkler la copia exacta del arquetipo) es de época bastante avanzada, difícilmente anterior al 335. Además es un fragmento o una reunión de fragmentos; en la parte izquierda —la de las escenas petrinas— se conserva solamente la escena del gallo junto a la central, que es la Orante con apóstoles; de las otras dos escenas no existen ni mínimas señales; Dinkler supone que estaban: es posible y aun probable, pero no valen para argüir porque el argumento constituiría un círculo vicioso (34).

El n.º 3, de Zaragoza (WS 158,1) es ciertamente post-contantiniano, cercano a la mitad del siglo IV.

El n.° 5, procedente de Cahors, hoy en Leningrado (WS 115,1), está muy retocado y por ello resulta difícil su datación. Bovini lo cree del 320-

34 Cfr. WS 126,1.

330. Por las características de estilo, más bien hay que considerarlo como de época no lejana al anterior, de Zaragoza. Además falta también la escena del gallo en el ciclo petrino y la de la multiplicación de los panes en el de Cristo.

El n.º 2, del Museo Nacional de las Termas, en Roma (WS 126,2) contiene la trilogía; no contiene el ciclo de Cristo completo, ya que en vez de la multiplicación de los panes aparace la curación del paralítico; la curación del ciego se representa junto a la resurrección de Lázaro. No es anterior al 320.

El n.° 6, del cementerio de "Marco y Marcelino" (WS 128,1) no tiene en el centro a la Orante entre apóstoles; sí contiene todo el resto del arquetipo (Naím en vez de Lázaro); no es anterior al 320 (35).

En resumen: de los 6 sarcófagos que reproducen según Dinkler más fielmente el arquetipo:

a) el más antiguo carece de ambas trilogías.
b) el más típico es solamente una reconstrucción y es tardío.
c) el único que tiene el ciclo completo no es anterior al 320.
d) de los otros dos que tienen la trilogía, uno es muy tardío (el de Zaragoza) y el otro (el de las Termas) modifica notablemente el ciclo de Cristo.

En la lámina II reune Dinkler 17 sarcófagos de un friso con resurrección de Lázaro y milagro de la fuente en los extremos. En 3 de ellos completa o cambia el estado actual y supone así que contienen la resurrección de Lázaro que actualmente no aparece (36). En otro cree ver la escena del gallo, que no existe (37). Por lo demás, que en todos haya dos escenas del arquetipo no solamente no puede maravillar, sino que es condición indispensable para que entre en consideración (38). En más de la mitad —exactamente en 9 casos—, de escenas de Pedro hay solamente la fuente o la fuente y el arresto. Solamente en un caso —el n.° 6, que es Lat. 173

---

35 Con razón dice el mismo autor, en la p. 28: «Dem Fragment von S. Callisto können wir nur Exemplaren zuordnen, die zwar die klare Korrespondenz von Christus und Petrus noch zeigen, aber mit Auslassungen oder Auswechslung der Christuswunderszenen arbeiten».

36 En el sarcófago Lat. 160, por mera conjetura. En el Lat 173 (WS 252,1) también por conjetura, aunque algo más fundada por lo que toca al argumento de las medidas y proporciones de longitud y altura; esto no quiere decir que si falta alguna o algunas escenas, tenga que ser precisamente la de la resurrección de Lázaro. Parte además del principio que la figura de Cristo Maestro debió ser originalmente una figura de Orante, cambiada en Cristo por algún restaurador; no hay tal cambio y además existen otros casos semejantes de Cristo Maestro en los sarcófagos constantinianos de friso continuado. Tampoco tiene sólido fundamento la introducción de la escena de Lázaro en el sarcófago de Arlés (WS 61,3). De todos modos no creemos acertado que se procure aumentar el número de casos con supuesta existencia de las escenas cuya existencia precisamente se trata de demostrar.

37 En el Lat. 161 (WS 127,1), por el solo hecho que el personaje de fondo en la escena de la curación del ciego apoya un dedo en la barba.

38 El autor se ha limitado a considerar solamente aquellos sarcófagos que tienen en los extremos la resurrección de Lázaro y el milagro de la fuente .

(WS 252, 1)— se encuentra la trilogía reunida. No manteniéndose además ninguna relación cronológica, nada puede deducirse en favor de la existencia de un arquetipo. Mucho más llama la atención —circunstancia que no ha hecho impresión ninguna a Dinkler— que en 12 de los 17 sarcófagos reunidos en la lámina II a los lados de la Orante hay siempre una escena de milagro y una eucarística, o dos eucarísticas (multiplicación de los panes y conversión del agua en vino); difícilmente se puede pensar que sea ésta una distribución casual.

No es necesario seguir examinando las demás agrupaciones; lo dicho hasta aquí basta para demostrar que no existe indicio probable que permita suponer una trilogía de S. Pedro como primera aparición de éste en la iconografía de los sarcófagos, como tampoco hay motivo para creer que la escena del milagro de la fuente estuviese desde un principio ligada a la resurrección de Lázaro para ocupar con ésta los extremos del sarcófago.

Cuando E. Dinkler escribía su obra, existían muchas dudas en las dataciones, que después se han ido disipando. Justo es reconocer, por tanto, que el fallo más fundamental de su investigación no era posible evitarlo totalmente entonces. Hoy día se puede precisar más. Aunque a veces se exagera pretendiendo datar con un error máximo de cuatro o cinco años, es posible sin duda establecer una distinción, al menos en muchos casos, entre sarcófagos pre y protoconstantinianos por una parte y plenamente constantinianos por otra, para no hablar de los tardoconstantinianos y prerenacentistas o de los de la época del renacimiento clásico de hacia 360 y de los teodosianos. Contando con esta posibilidad, y guardándonos bien de limitar a priori el examen a los sarcófagos con Lázaro y fuente en los extremos el estudio de todos los sarcófagos de friso, preconstantinianos y constantinianos que contengan al menos una de las escenas petrinas conduce a las siguientes constataciones en los de un friso:

1. Sarcófagos con la resurrección de Lázaro y el milagro de la fuente en las esquinas se encuentra muy raramente entre los de la época pre y protoconstantiniana. De 11 casos, se da solamente en 3, lo que equivale a un 27 % (39). La proporción crece mucho en una segunda época, la plenamente constantiniana: de 17 casos, hay 10, igual al 58,8 % (40).

En el primer grupo de 11 sarcófagos pre y protoconstantinianos nunca aparece la trilogía; las tres escenas petrinas en un mismo sarcófago, pero no juntas, se dan en 1 caso, es decir, en el 10 % (41). En el segundo grupo, de 17 sarcófagos, 3 tienen la trilogía, 6 las tres escenas, aunque separadas

39 Los 11 casos son: WS 9,2; 38,3; 112,2; 113,3; 114,1; 114,3; 123,3; 127,1; 166,4; 180,1; 215,7. Los tres que tienen Lázaro y Fuente son: WS 113,3; 114,1; 127,1.

40 Los 17 casos son 98,2; 109,7; 112,3; 113,1; 115,2; 126,2; 127,2; 128,1; 158,3; 206,7; 212,2; 252,1; II-311-fig. 195; Lat. 160 (Garr. 376,2); sarc. del Mus. Capitol. [fig. 10]; sarc. de los 3 Monogramas [fig. 11]; sarc .colec. Wilshere [fig. 19]. Prescindo de algunos otros por su estado fragmentario o por su datación incierta. Con Lázaro y Fuente: WS 112,3; 113,1; 115,2; 126,2; 127,2; 128,1; 212,2; sarcóf. de los 3 Monogr. [fig. 11]; sarc. Mus. Capit. [fig. 10] y WS II-311-195.

41 WS 112,2.

(42); el total de 9 supone un 53,5 % de sarcófagos con las tres escenas petrinas.

Los límites cronológicos no siempre pueden fijarse con claridad; por eso no hacemos hincapié en números absolutos, sino en proporciones; aun admitiendo la posibilidad de algún que otro cambio en las dataciones, según los diversos autores, éstas cambian bien poco. Y un hecho es evidente: los ejemplares más antiguos desconocen la trilogía; además la proporción de sarcófagos de friso con trilogía, en los tres primeros decenios del siglo IV, es mínima. Se advierte también fácilmente que las dos escenas de la resurrección de Lázaro y el milagro de la fuente como angulares son raras entre los más antiguos y muy frecuentes en los constantinianos; igualmente podemos advertir ese aumento en el número de sarcófagos con las tres escenas petrinas.

Menos en número son los sarcófagos de friso de doble zona, limitándonos siempre a los tres o cuatro primeros decenios del siglo IV, es decir, excluyendo los que pertenecen ya a la transición postconstantiniana. Unicamente los dos más antiguos que son ciertamente anteriores a Constantino carecen de las tres escenas y ambos tienen solamente la de la fuente y la del arresto (43). De los 8 restantes, tres tienen las tres escenas, pero no juntas, y 5 la trilogía (44). En los 8 casos nos encontramos dentro de la época constantiniana; solamente el Lat. 184 podría considerarse quizá aún como protoconstantiniano y es uno de los tres que no presenta la trilogía unida. Es interesante ver que todos los sarcófagos constantinianos de doble friso incluyen en su repertorio las tres escenas petrinas y la mayoría, organizadas en trilogía. Dada la amplitud de espacio con que cuentan estos sarcófagos de doble friso, no maravilla esta circunstancia; quizá la amplitud haya inducido primero a la inclusión de las tres escenas y después a la organización. No lo podemos saber con certeza, pero hay razones para sospechar que la trilogía nació en un sarcófago de doble friso. Sea o no así, un hecho queda de nuevo comprobado: la trilogía es posterior a la aparición de algunas de las escenas petrinas, que en el caso de los sarcófagos de doble friso son el milagro de la fuente y el arresto.

Nuestra conclusión, pues, es la contraria de la de Dinkler: el estudio sistemático de los sarcófagos conservados nos enseña que primeramente aparecen las escenas separadas y después se crea la trilogía; no existe ningún arquetipo, sino un repertorio de escenas en el que cobran progresiva importancia las del Príncipe de los Apóstoles a partir de la irrupción

---

42 Tienen la trilogía: WS 126,2; 128,1; 252,1. Las tres escenas separadas: WS 112,3; 113,1; 127,2; 158,3; 206,7; sarc. de los 3 Monogramas [fig. 11].

43 Sarc. Lat. 119 (WS 9,3) [fig. 6]; y sarcóf. perdido del Vaticano [fig. 5]. Ambos son de fines del siglo III o principios del IV y apenas se pueden llamar todavía de doble friso, sobre todo el primero.

44 Las tres escenas, no juntas: Lat, 184 (WS 128,2); Lat. 178 (WS 86,3); Lat. 175 (WS 218,1); la trilogía se encuentra en: Lat. 212 (WS 157,1); Cementerio de Pisa (WS 157,2); Lat. 189 (WS 218,2); «Cripta de Dámaso» (WS 129,2); Sarcóf. Dogmático Lat. 104 (WS 96) [fig. 1].

Tanto en éstos, como en los de un solo friso, no interesan los sarcófagos posteriores a la época plenamente constantiniana.

de éste en la iconografía de los sarcófagos, en el paso del siglo III al IV. Este dato, aunque meramente externo, podrá ayudar más adelante a nuestro intento, cuando hayamos tratado detenidamente del significado de cada una de las tres escenas consideradas.

Influencia de los apócrifos petrinos

El artículo publicado por A. Rimoldi en 1955 (45) nos excusa de resumir aquí las principales noticias sobre S. Pedro contenidas en los diversos escritos apócrifos que de alguna manera tratan de él. Por su relación con las escenas representadas en los sarcófagos, nos limitamos ahora a enumerar algunos de los pasos más importantes de los siguientes escritos:

HECHOS DE PEDRO APOSTOL: compuesto hacia el año 200 en lengua griega. Actualmente se conocen de este escrito 12 capítulos del texto original griego —los doce últimos—conocidos con el nombre de Martirio de Pedro (46), un fragmento copto y una traducción latina conservada en un manuscrito del s. VII, en Vercelli, versión conocida con el nombre de Actus Petri cum Simone o *Actus Petri Vercellenses* (47). Se narra en el cap. IX cómo S. Pedro se presenta ante la casa de Marcelo, discípulo ahora de Simón Mago; el portero le comunica la orden que ha recibido de Simón: díle que no estoy en casa. Entonces Pedro, vuelto al pueblo, dice:

> «Magnum et mirabile monstrum visuri estis. Et respiciens Petrus canem magnum catena grandi ligatum, accedens solvit eum. Canis autem solutus, vocem humanam accipiens dixit ad Petrum: Quid me jubes facere, servus inenarrabilis Dei vivi? Cui Petrus dixit: intra et dic Simoni in medio conventu suo: 'Dicit tibi Petrus; procede in publicum: tui enim causa Romae veni, improbe et sollicitator animarum simplicium'. Et loco currens canis introivit et impetum faciens in medio eorum qui Simoni aderant, et erigens priores pedes voce maxima usus est et dixit: Tu Simon, dicit tibi Petrus Christi servus ad januam stans: 'Procede in publico; propter te enim Romae veni, improbissime et seductor animarum simplicum'...» (48).

En el cap. XI describe la discusión de Simón Mago con el perro, que se niega a responder a Pedro que Simón no está en casa:

> «Hoc audito juvenis impetum fecit in atrio domus, et voce magna clamans et impingens se in parietem dixit: Petre, magna contentio est inter Simonem et canem, quem missisti; qui dicit Simon cani: 'Nega me hic esse'. Ad quem plura dicit canis quam quae mandasti ei. Et postquam perfecerit mysterium quod illi praecepisti, ante pedes tuos morietur» (49).

---

45 A. RIMOLDI, *L'Apostolo S. Pietro nella letteratura apocrifa dei primi 6 secoli*: La Scuola Cattolica 83 (1955) 196-224.

46 R. A. LIPSIUS-M. BONNET, *Acta Apostolorum Apocrypha* (Leipzig 1891) 78-102.

47 Cfr. LIPSIUS-BONNET, *o. c.* y L. VOUAUX, *Les Actes de Pierre* (Paris 1922).

48 VOUAUX, pp. 288-290.

49 VOUAUX, p. 300.

Y en el cap. XII:

> «Sed Simon intus ad canem dixit: Dic Petro, intus me non esse. Ad quem canis coram Marcello ait: Improbissime et impuderate et inimicissime omnium animantium et credentium in Christum Jesum, missum ad te mutum animal vocem humanam accipiens, ut te argueret et comprobaret planum et deceptorem... Et cum dixisset canis haec verba, discessit. Secuta est itaque eum turba Simone solo derelicto. Pervenit canis ad Petrum sedentem cum turba, ut viderent faciem Petri; et canis renuntians quid gessisset cum Simone. Haec autem locutus est canis angelo et apostolo Dei veri: Petre, agonem magnum habebis contra Simonem inimicum Christi et servientibus illi; multos autem convertes in fidem seductos ab eo. Propterquod accipies mercedem a Deo operis tui. Haec cum dixisset canis, cecidit ante pedes apostoli Petri et deposuit spiritum. Vidente autem turba magna cum admiratione canem loquentem, coeperunt ergo alii prosternere se pedibus Petri, alii autem dicebant: Alium signum nobis ostende ut credamus tibi tamquam ministro Dei vivi: et Simon multa signa praesentia nostri fecit, et ideo secuti sumus eum» (50).

En el cap. XXXV, que es el cap. VI de la parte conservada en el texto original griego con el nombre de Martirio de Pedro, se describen las súplicas que le dirigen los fieles, pidiéndole que huya de Roma ya que se ha sabido que se conjura contra él:

> «...enterada Xantipa del manejo de su marido con Agripa, mandó informar a Pedro para que saliese de Roma. Y los demás hermanos, junto con Marcelo, lo exhortaban a que se fuese. Pero Pedro les dijo: ¿vamos a huir, hermanos? Ellos le dijeron: no; pero tu puedes servir todavía al Señor. Persuadido, pues, por los hermanos, salió solo...» (51).

Se narra a continuación la escena del "Quo vadis?", que en esta primera versión es muy breve: al salir por la puerta de las murallas, ve Pedro a Cristo que se dirige hacia Roma. Al verlo, le dice: Señor, ¿a dónde vas? Y el Señor le responde: voy a Roma para ser crucificado. Y Pedro: Señor, ¿de nuevo crucificado?; sí, Pedro, de nuevo crucificado. Y volviendo en sí Pedro, ve al Señor elevarse al cielo y se vuelve a Roma alegre y dando gracias al Señor porque había dicho: soy crucificado, lo cual se iba a verificar en Pedro (52).

En el curso de nuestro examen de las diversas escenas de S. Pedro, tendremos que recurrir de nuevo a algún otro pasaje de esta misma obra, que podemos ahora omitir, por no ser de interés general para el fin que en este capítulo pretendemos, a saber, el conocimiento de las relaciones posibles entre los apócrifos petrinos y algunas escenas de los sarcófagos no fácilmente explicables con la ayuda única de los textos canónicos.

---

50 Vouaux, pp. 304-308.
51 Vouaux, pp. 422-426.
52 Vouaux, pp. 426-428.

Martyrium beati Petri a Lino Episcopo conscriptum (53), leyenda latina escrita probablemente en el s. VI, aunque hay quien defiende una datación en el s. V y en el IV.

En el cap. IV encontramos las mismas insistencias de Marcelo y "los hermanos" que ruegan a Pedro que huya por amor a sus neófitos, que necesitan de su apóstol y no pueden resignarse a perderlo para siempre. Continuando este mismo tema, el cap. V nos ofrece algunas peculiaridades que conviene tener en cuenta:

> «Sed et custodes carceris, Processus et Martinianus, cum reliquis magistrianis et ex officio iunctis postulabant eum, dicentes: Domine, quo vis abscede, quia imperatorem oblitum tui iam credimus; sed iste iniquissimus Agrippa pelicum amore et intemperantia suae libidinis inflamatus perdere te festinat... Nam postquam nos credentes in hac vicina Mamertini custodia, fonte precibus et ammirabili signo crucis de rupe producta, in sanctae trinitatis nomine baptizasti, licentiose quo libuerat perrexisti et nemo tibi fuit molestus, nec modo esset, nisi incendium daemoniale quod urbem stimulat Agrippam acrius persuasisset. Quapropter oramus te, salutis nostrae minister, hanc nobis digneris recompensare vicissitudinem, ut quia nos a peccatorum et daemonum vinculis absolvisti, a carcerali, et compedum nexibus, quorum nobis est commissa immanitas, nostra non tantum permissione quam deprecatione liber in salvationem tantae plebis abscedas. Viduae quoque et orphani ac senio valde affecti capillos sibi trahentes genasque scindentes et pectora denudantes dicebant...» (54).

Sigue a continuación, en el cap. VI la escena del "Quo vadis?" con alguna modificación. que no interesa a nuestro propósito.

Hay otros dos escritos del s. VI en los que de nuevo se describe la escena del "Quo vadis?" con diversas variantes. Ambos recuerdan que Pedro salió de Roma cediendo a los ruegos de los "hermanos". Así:

Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli (55), en el n.° 61 dice:

> «Convenit autem innumerabilis multitudo maledicentes Caesarem Neronem, ita furore pleni ut vellent ipsum Caesarem incendere. Petrus autem prohibebat eos dicens: Ante paucos dies rogatus a fratribus abscedebam, et occurrit mihi dominus meus Iesus Christus...» (56).

Passio apostolorum Petri et Pauli (57), en el cap. XII:

> «Et quia iam tempus aderat quo sancti apostoli ad suum dominum vocarentur, denique dato praecepto ut comprehenderentur, rogabatur Petrus

53 Lipsius-Bonnet, *o. c.* pp. 1-22.
54 Lipsius-Bonnet, pp. 6-7.
55 Lipsius-Bonnet, pp. 118-176.
56 Lipsius-Bonnet, p. 171.
57 Lipsius-Bonnet, pp. 223-234.

a diversis christianis ut alio se loco conferret. Quibus ille resistebat... Victus itaque Petrus omnium fletibus cessit promissitque egredi urbem...» (58).

El legendario petrino permanece vivo durante el siglo VI, manifestándose en diferentes redacciones en cada una de las cuales aparecen ciertas modalidades desconocidas en las demás. Una de estas redacciones del s. VI es también la contenida en las

ACTAS DE LOS SANTOS PROCESO Y MARTINIANO. Los carceleros de S. Pedro le ruegan también aquí que huya; pero este ruego precede ahora al bautismo; el milagro del agua se localiza en la roca Tarpeya:

«...idem Paulinus mancipavit beatissimos Apostolos custodiae Mamertini; veniebantque ad eos multi Christiani infirmi, et curabantur eorum morbi, aliique a daemoniis obsessi, liberabantur per orationes Apostolorum. Erant autem iisdem beatissimis Apostolis custodiendis deputati milites multi, inter quos erant duo magistriani Melloprincipis, Processus et Martinianus. Qui cum viderent mirabilia, quae faciebat per beatos Apostolos suos Dominus Jesus Christus, admirantes dixerunt eis: Viri venerabiles, non potestis ambigere, vestri jam oblitum esse Neronem, quandoquidem nonus jam mensis agitur, quod estis in custodia. Rogamus itaque vos, ut eatis quocumque voletis: tantum in eius nomine, per quem facitis res admirandas, baptizetis nos. Dixerunt eis beatissimi Apostoli, Petrus et Paulus; si credere velitis toto corde et animo in nomen Trinitatis, vos ipsi quoque facere poteritis, quae nos facere cognovisti. Hoc ubi audierunt qui in custodia erant, omnes unanimiter clamabant: Donate nobis aquam, quia siti periclitamur. Eadem hora beatissimus Petrus Apostolus in ipsa custodia Mamertini dixit ad omnes: Credite in Deum Patrem omnipotentem, et in Dominum nostrum Jesum Christum filium eius unigenitum, et Spiritum Sanctum, et omnia ministrabuntur vobis. Tunc omnes abjecerunt se ad pedes Apostolorum, rogantes ut baptismum ab eis perciperent. At vero beatissimi Apostoli oraverunt Deum, orationeque expleta, beatus Petrus in monte Tarpeio signum Crucis expressit in eadem custodia, atque eadem hora emanarunt aquae e monte: baptizatique sunt beati Processus et Martinianus a beato Petro Apostolo. Hoc ut viderunt cuncti, qui erant in custodia, prostraverunt se ad pedes beati Petri Apostoli, et baptizati sunt promiscui sexus et diversae aetatis numero quadraginta septem... Deinde beati Processus et Martinianus dixerunt ad sanctos Christi Apostolos; Pergite quo vultis...» (59).

Aun prescindiendo de la escena del perro de Simón Mago, las narraciones que acabamos de reunir hacen pensar enseguida en las escenas representadas en los sarcófagos, del milagro de la fuente y del arresto. Era natural por tanto que diferentes autores se preocupasen de estudiar las relaciones que indudablemente existen entre los escritos apócrifos y la iconografía.

---

58 LIPSIUS-BONNET, p. 232.
59 *AASS Jul. I,* 303-304.

Pio Francho de'Cavalieri (60) propuso en 1909 una explicación ingeniosa: la leyenda de los santos Proceso y Martiniano, en cuanto carceleros de S. Pedro bautizados por el Príncipe de los Apóstoles con el agua que éste hace brotar milagrosamente de la roca, proviene de las escenas iconográficas que hoy vemos en los sarcófagos, mal entendidas ya en los tiempos de la creación de la narración apócrifa. El autor discurre así:

En el siglo IV se consideraba a S. Pedro como nuevo Moisés y por eso el gran conductor del pueblo judío aparece en los sarcófagos en la escena del milagro del agua que hizo brotar del Horeb, con los rasgos fisionómicos característicos de S. Pedro y, en algún vidrio dorado, aun con el nombre de Pedro escrito al lado. La escena es de Moisés y en ella aparecen los judíos bebiendo ávidamente; pero simbólicamente se representa también en ella a S. Pedro. El autor de la leyenda toma la escena no simbólicamente, sino como escena real de S. Pedro. Así se explica que los fieles, al pedir el bautismo, digan en las Actas de Proceso y Martiniano: dadnos agua, porque morimos de sed. Así se explica también el que en la leyenda se haga brotar el agua de la roca Tarpeya. Muy frecuentemente en los sarcófagos, junto a la escena de la fuente está la del arresto de S. Pedro; como en esta última escena los soldados que prenden al Apóstol están vestidos de manera idéntica a la de los judíos que beben, fácilmente se identifican los dos personajes; a veces en la escena del arresto, marchan en dirección contraria a la fuente; de ahí que se pensase no en el arresto, sino en una súplica de los carceleros para que huyese o simplemente de los soldados que le liberan de la cárcel después de bautizados. Esta interpretación se veía apoyada también por el bastón que S. Pedro, como caminante, lleva en la escena del arresto. Siguiendo en los sarcófagos la escena del gallo, se piensa en un nuevo encuentro de Cristo con Pedro y de ahí que en la leyenda se introduzca a continuación la narración del "Quo vadis?".

La argumentación de Pio Franco de'Cavalieri no se puede hoy mantener porque se basa sobre todo en la antigua falsa creencia de que la escena de la fuente en los sarcófagos era la escena de Moisés. Aún no se había comprendido que los personajes que beben no son judíos, sino soldados romanos (61); por otra parte no se podía dejar de advertir la identidad del supuesto Moisés con el Pedro del arresto y con el de la escena del gallo; de ahí que se recurriese a la solución Moisés-Pedro en una misma persona (62). En esa hipótesis era fácil una confusión y aun se hubiera podido quizá llegar a la creación de una leyenda

60 Pio Franco de' Cavalieri, *Come i ss. Processo e Martiniano divennero i carcerieri dei principi degli apostoli?*: Studi e Testi 19 (1909) 35-39; 41 (1928) 220-221.

61 Trataremos del particular en el capítulo siguiente, al ocuparnos de la escena del milagro de la fuente.

62 En esta época antigua, cuando se habla de Pedro-Moisés, se entiende siempre en este sentido: una escena de Moisés se aplica tal cual a Pedro, porque aquél es el tipo del nuevo jefe del pueblo de Dios. Lo errado de esta interpretación no atañe a la posibilidad de otra manera de paralelismo Moisés-Pedro.

(63); pero ahora nos consta que ya antes de Constantino el milagro de la fuente es obra de S. Pedro, en los sarcófagos. Se podría retrasar la confusión que dió origen a la leyenda escrita a los últimos años del siglo III y relacionarla con algunos monumentos en los que tal escena o es aún claramente de Moisés o al menos no se ve tan fácilmente que los que beben sean soldados. Pero en ese caso no hay modo de explicar de dónde vino la confusión ni por qué se pensó en S. Pedro como autor del milagro. Además, retrasando el origen de la leyenda, cesa automáticamente la única ventaja que esta explicación podría ofrecer con respecto a su contraria: la de corresponder mejor al orden cronológico actual, según el cual las escenas iconográficas son del siglo IV y las redacciones literarias de los siglos V y VI.

Es un hecho cierto que los escultores de los sarcófagos se inspiraron en leyendas petrinas que ya existían a fines del siglo III, aunque las redacciones llegadas hasta nosotros no alcancen tan alta antigüedad. La escena del perro de Simón Mago se encuentra representada en sarcófagos del siglo IV (64); es la única de la cual tenemos narraciones literarias suficientemente antiguas. Las de la fuente y el arresto no provienen ciertamente de las Sagradas Escrituras, en contra de lo que pretendió defender Wilpert (65); en cambio, están de acuerdo con las historias apócrifas. No conviene olvidar sin embargo que la escena iconográfica no responde casi nunca exactamente a la narración, sea ésta apócrifa o bíblica; los artistas se esfuerzan por expresar con pocos rasgos y en breve espacio un conjunto de hechos o de ideas que en la narración pueden explicarse separadamente. Baste ahora esta advertencia; un examen más particularizado de las representaciones iconográficas de las escenas legendarias petrinas lo remitimos por el momento, reservándolo al siguiente capítulo, cuando nos ocupemos de cada una de ellas.

El primero que entrevió la justa relación apócrifos-escenas de S. Pedro fué C. Cavedoni, en 1859, al tratar de interpretar el milagro de la fuente en un vidrio dorado [fig. 50], con el nombre de Pedro escrito junto al personaje taumaturgo (66). De Rossi en 1882 da muestras de haber com-

---

63 De todas maneras, hay que tener en cuenta que tratándose de escenas que nacen probablemente en los sarcófagos (sobre todo la del arresto parece ser exclusiva de la escultura en sus orígenes), no es muy verosímil que de éstos se crease una lenyenda en el siglo V o VI, cuando ya no se usaban los sarcófagos decorados de esa manera y los antiguos estaban enterrados o en algunos casos visibles, pero únicamente en mausoleos y cementerios.

64 Sarcóf. de la Catedral de Mantua (WS 30); Sarcóf de Verona [fig. 32]; frag. perdido de tapa de sarcóf. de Nimes (n.º 333).

65 Wilpert explica el milagro de la fuente como el Bautizo de Cornelio y el arresto como prisión de San Pedro en Jerusalén. Nos ocupamos de su opinión al tratar de ambas escenas en el capítulo siguiente.

66 C. Cavedoni, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro con figure in oro trovati ne' cimiteri de' cristiani primitivi di Roma*: Opuscoli religiosi, letterari e morali (Marzo-Aprile 1859) 161-200. En la pag 174: «A parere del ch. padre Garrucci, quivi Pietro, Principe degli Apostoli, prende il luogo dell'ebreo legislatore Mosè, come Vicario di Cristo in terra, e capo visibile della sua Chiesa, surrogato a Mosè capo della Sinagoga e legislatore supremo del popolo ebreo. Molto ingegnosa si è questa interpreta-

prendido que la escena del perro que alza la pata derecha ante un personaje barbado es la del perro de Simón Mago (67); con este reconocimiento deshace implícitamene su afirmación anterior de que los artistas paleocristianos se inspiraron en los apócrifos solamente a partir del siglo V, cuando ya no había peligro de confusión con los escritos canónicos (68).

Una vez advertidos sobre las coincidencias al menos aparentes entre apócrifos y escenas iconográficas, los especialistas van atendiendo cada vez más a este hecho incontestable: Le Blant lo admite ya como evidente en 1886 (69); J. Wittig en 1906 toma los apócrifos como base de su interpretación de las escenas petrinas, incluyendo la escena del gallo, que para él es la del "Quo vadis?" (70). P. Styger es el que profundiza más en este estudio ya en 1913, refutando la sentencia de Pio Franco de'Cavalieri y dando a la escena del arresto el significado de huída de Pedro persuadido por los soldados (71). Finalmente, G. Stuhlfauth dedica en 1925 toda una monografía a este tema, monografía que intitula: Las historias apócrifas de Pedro en el arte paleocristiano (72). Esta obra significa "un considerable progreso en la justa estimación de las escenas legendarias de S. Pedro", en frase de Styger (73). Stuhlfauth estudia detenidamente todos los textos apócrifos que pueden hacer al caso; no se contenta con esto: examina además las escenas iconográficas y las clasifica. En esta segunda parte no es tan feliz como en la primera; su examen es demasiado minucioso y está viciado fundamentalmente por la preocupación de encontrar en las escenas de los sarcófagos detalles y particularidades que los artistas nunca tuvieron intención de representar y que de ninguna manera pueden servir como criterios para distinguir diversas modalidades y aun diversas escenas. De él nos hemos de ocupar en el capítulo siguiente, y más adelante, cuando nos ocupemos de algunas escenas de menor importancia, de las que también se ocupa Stuhlfauth. Su mérito indiscutible es el haber insistido en lo que ya Wittig y Styger, sobre todo, habían demostrado; a pesar de la opinión contraria de Wilpert, y de algún que otro olvido en algún autor, el hecho de la inspiración legendaria de las escenas de S. Pedro es una verdad inconcusa y hoy día admitida sin discusión posible.

---

zione di già proposta dal ch. P. Marchi (cf. Patritii de Interpret. libr. I, § 314 p. 192-193), ma pure parmi che forse si potesse sostituirgliene altra più semplice, e quindi ancora più probabile. Negli Atti de' Santi Martiri Processo e Martiniano, che furono convertiti alla Fede e battezzati da S. Pietro nel carcere Mamertino, del quale erano eglino custodi, leggesi... Il santo apostolo per tanto può credersi così figurato nel vetro in questione in atto di toccare colla verga taumaturga la rupe Tarpeia...».

67 G. B. De Rossi, BullArCr. 1 (1882) 107, n. 1.

68 G. B. De Rossi, BullArCr. 3 (1865) 31.

69 E. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (Paris 1886) 114.

70 J. Wittig, *Die altchristlichen Skulpturen im Museum des deutschen Campo Santo in Rom* (Roma 1906) 107-120.

71 P. Styger, *Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen*: RömQu. 27 (1913)17-74. Véase posteriormente del mismo autor, *Die altchrisliche Grabeskunst* (Munich 1927) 94-110.

72 G. Stuhlfauth, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst* (Berlin y Leipzig 1925).

73 P. Styger, *Die altchristliche Grabeskunst*, p. 95.



CAPITULO II

LA TRILOGIA, EL LECTOR Y LA ENTREGA DE LAS LLAVES

Hemos visto en el capítulo anterior que, a excepción de la pintura de Dura-Europos, las más antiguas representaciones de S. Pedro que se nos han conservado son las de los sarcófagos. La escultura sepulcral cobra con esto una especial importancia, que se aumenta por el hecho de ser ella la que nos proporciona, no solamente las primeras representaciones petrinas, sino también un variado ciclo representado además por abundantes ejemplares. Hay todavía más; los sarcófagos son, en el arte paleocristiano, los monumentos más interesantes para un estudio como el nuestro, que no tiene por objeto la historia del arte, sino la historia de las ideas religiosas. Ya su carácter sepulcral los hace especialmente aptos para servir de testimonios de la mentalidad popular de la época; pero lo que mayor valor les da es que en su decoración encontramos una notable abundancia de escenas reunidas en un solo monumento y en muchos casos estrechamente relacionadas por paralelismo o por construcción simétrica. El *contexto iconográfico* es un todo tan orgánico que puede dar en algunos casos una claridad de inteligencia de las escenas particulares, que apenas sería posible obtener por el mero examen de cada una de éstas separadamente.

Vamos ahora a examinar primeramente las cuatro escenas de S. Pedro que encontramos en los sarcófagos —y a veces en otros monumentos— al menos desde principios del siglo IV: la escena del gallo, la del milagro de la fuente, la del arresto de S. Pedro y la del lector. Por las razones que acabo de exponer, la base de este estudio lo constituyen los sarcófagos; de la escena del gallo y de la de la fuente conocemos además otros testimonios en otras artes; en cuanto éstos puedan contribuir a la comprensión de la idea expresada por los artistas paleocristianos por medio de las dichas escenas, han de ser tenidos en cuenta en nuestro examen. Para el caso particular de las escenas de la fuente, he creído oportuno tratar separadamente de las representaciones que conocemos de ella fuera de los sarcófagos; presentan éstas algún interés particular, pero no directamente relacionado con el proceso de interpretación que constituye el capítulo propiamente dicho. Esta es la causa por qué las reunimos en un *excursus* al final del capítulo. Por último, nos ocupamos de la entrega de las llaves a S. Pedro, escena relacionada, como veremos, con las de la *trilogía*.

La escena del gallo

Recientemente se ha propuesto una nueva explicación de esta escena; por su originalidad y por el detenido estudio que supone, merece que le dediquemos aquí una especial atención.

E. Stommel (1) defiende que la escena del gallo es la representación del nombramiento de Pedro como Vicario de Cristo. A primera vista, la afirmación parece totalmente exorbitante y no se acierta a entender qué relación puedan tener ambas cosas. Pero si se abre el libro, se observa desde el principio que se trata de una obra seria, fruto de un trabajo paciente y concienzudo. El estudio se apoya principalmente en el análisis del "sarcófago de los tres monogramas" [fig. 11] hallado en el Vaticano, en las excavaciones comenzadas en 1940. Particularmente valiosas son las consideraciones que a manera de introducción nos ofrece el autor sobre el estilo y el lenguaje figurado propio de la época constantiniana a que pertenece el sarcófago en cuestión, así como su penetrante examen de la mentalidad contemporánea, sobre todo por lo que toca a las ideas de ultratumba, que tanta influencia tienen en la selección e interpretación de las escenas que han de servir de adorno en los sarcófagos. Sobre la escena del gallo, punto central de la obra, Stommel procede progresivamente, examinando primero las características de la misma escena, como se presenta en el sarcófago estudiado; ve después una confirmación de sus deducciones en la nueva luz que con ellas reciben las otras escenas petrinas; por último, persigue la escena del gallo en su ulterior evolución, para hacer ver que toda la línea genética concuerda perfectamente con el significado inicial por él descubierto.

En el examen de la escena, Stommel descubre las siguientes peculiaridades (2):

1. El mismo volumen que tiene Cristo en la escena del gallo lo tiene Pedro en la del arresto.

2. Este volumen está señalado con el monograma $\overset{P}{X}$; es el mismo que Cristo da a Pedro en la escena de la *traditio legis* del mosaico de Sta. Costanza en Roma o del Baptisterio de S. Juan en Nápoles, sobre el cual se lee *Dominus legem dat.*

3. El Cristo de la escena del gallo puede llamarse el Cristo legislador, a causa del volumen que tiene en la mano caracterizado por el monograma como la Lex Domini. La solemnidad de su actitud subraya este carácter de legislador.

4. La actitud de Pedro corresponde, no al momento de la negación, sino al de la aparición junto al mar de Tiberíades (Jn. 21, 15-19); también la solemnidad de la escena corresponde a la de la narración. Se trata de encomendar a Pedro el cuidado de su grey, de constituirlo vicario suyo.

---

1 E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik* (Theophaneia 10, Bonn 1954).

2 *o. c.* pp. 88-109.

5. Dos elementos introducidos independientemente de la narración evangélica aclaran más el significado: el gallo y el volumen en manos de Cristo, que lo caracteriza como Maestro-Pastor. El volumen pasa a Pedro en la parte derecha del sarcófago. El gallo justifica la confusión de Pedro ante la dignidad que se le concede.

6. En el contenido, pues, la escena del gallo es idéntica a la *traditio*.

7. En el sarcófago de los tres monogramas, la escena del gallo está contaminada con la de la fuente, para ganar espacio y poder introducir la escena de la entrega de la Ley a Moisés y también para hacer ver una especial relación con la escena de la fuente, que no es más que el ejercicio del poder recibido. La escena de la entrega de la ley a Moisés se introduce y asocia a la del gallo para recalcar con el paralelo Moisés-Pedro la misma idea de la *traditio legis*: "Traducido en palabras, suena así su enunciado: aquí se realiza la entrega de la Ley y de la plenitud de poderes para la conducción del pueblo de Dios" (3). También en el sarcófago de Claudiano, del Museo Nacional de las Termas (WS 127,2) se da este paralelismo Moisés-escena del gallo.

Con la interpretación hallada se aclaran, según el autor, tres puntos (4):

1. Por qué la escena del gallo es tan usada en la iconografía sepulcral. El fundamento de esta relación es la frase del Señor a S. Pedro: apacienta mis ovejas. El argumento capital de la Orante es su pertenencia al rebaño de Pedro que le garantiza la pertenencia al rebaño de Cristo. Por eso es la escena preferida del ciclo de Pedro, y pasa después al centro del sarcófago y aun queda como única.

2. "La trilogía de Pedro recibe nueva luz con la nueva interpretación de la escena del gallo: Cristo confía a Pedro la conducción del rebaño = nombramiento o investidura; Pedro ejercita su solicitud por las ovejas de Cristo con el empleo de la potestad recibida = milagro de la fuente. Estas dos escenas son ya ahora claras. Más difícil de aclarar y ordenar son las escenas del arresto y la del lector que después se añade. Esta última hay que entenderla con Dinkler como *Cátedra*" (5). La escena del gallo, como escena que es de Pedro y de Cristo al mismo tiempo, sirve de eslabón de enlace entre los ciclos cristológico y petrino; la obra de Pedro es la continuación de la de Cristo.

3. Queda también explicado el uso sepulcral del ciclo petrino; con él se introduce la Iglesia en el vocabulario de los sarcófagos; la Iglesia que está construida sobre S. Pedro, en la que Pedro debe ejercer su oficio de Pastor, lo cual se realiza de modo especial en la iglesia romana.

Todo lo dicho se confirma con el ulterior desarrollo y evolución de la escena del gallo (6):

---

3 *o. c.* p. 103.
4 *o. c.* pp. 109-121.
5 *o .c.* p. 110.
6 *o. c.* pp. 121-129.

1. Aparece en tiempos constantinianos con las siguientes características: Cristo-Logos joven y hermoso con el gesto oratorio solemne y Pedro con el gesto de confusión. A esto se añaden dos atributos interpretativos; el gallo y el volumen en manos de Cristo legislador, que en otras escenas petrinas aparece en manos de Pedro.

2. La frecuente contaminación de la escena del gallo con otras escenas petrinas demuestran que no es escena narrativa, sino representación de un oficio permanente, que se ejercita.

3. La gran importancia de la escena se manifiesta en la posición central que adquiere y aun a veces única.

4. En los sarcófagos de columnas y de árboles, evoluciona en su primitivo esquema y después en su significado. El gallo es la mejor demostración de la semejanza de significación de esta escena y de la escena de la traditio legis; el gallo no es ya más que un resto, pero precioso para conocer el origen; en la *traditio*, el gallo recibe el premio a su fidelidad, convirtiéndose en fénix, ave que solamente aparece en el arte cristiano desde mediados del siglo IV y que es testimonio de la fusión de ambas escenas (7).

5. La escena evoluciona también hacia el realismo narrativo de la negación, al perder el sentido profundo con que había nacido.

Los argumentos aquí resumidos se deben agrupar en dos clases, de valor diferente: los que se basan únicamente en el *sarcófago de los tres monogramas* y los que son fruto de consideraciones de mayor amplitud. Los primeros difícilmente pueden tener por sí solos un serio valor probativo; sin embargo, conviene que los analicemos también para ver hasta qué punto pueden considerarse como válidos.

Una peculiaridad típica del *sarcófago de los tres monogramas* es que el volumen que tiene Cristo en la escena del gallo y el que tiene Pedro en el arresto tienen grabados un monograma ☧ vuelto hacia el centro, formando así un cierto paralelismo. De esta peculiaridad Stommel deduce tres consecuencias: el volumen es el mismo, que pasa de Cristo a Pedro; el volumen es el mismo de la escena de la *traditio legis* con la inscripción *Dominus legem dat*; Cristo queda caracterizado así como legislador.

Siendo los dos monogramas en los volúmenes un caso único peculiar, es difícil saber si verdaderamente el artista ha pretendido hacer notar que se trata del mismo volumen pasado de una mano a la otra; de todas maneras, si en la escena se pretende con ello manifestar la relación causa-efecto entre las dos escenas, de alguna manera se debería encontrar algo parecido en otros sarcófagos; no es ese el caso precisamente. Para no tomar más que ejemplares cronológicamente cercanos al de los tres monogramas, en el sarcófago de Claudiano (WS 127,2), Cristo en la escena del gallo tiene un volumen también en la posición de la lectura interrumpida; Pedro no lo tiene ni en el arresto ni en el milagro de la

7 *o. c.* pp. 124-125. Así se expresa Stommel en Actes V' Congrs. Int. Ar. Chrét. 1954 (Città Vaticano, Paris 1957) 303-306.

fuente. En el pequeño sarcófago Lat. 219 (WS 114,3), en el sarcófago estrigilado del Hospital de S. Juan de Letrán (WS 92,1), en uno de Gerona (WS 112,2), y en otro de Barcelona (WS 109,7) S. Pedro tiene ya el volumen, como Cristo, en la misma escena del gallo. En dos sarcófagos de Arlés 19 y 20 (WS 152,5 y 113,1) Cristo no tiene volumen y en el primero lo tiene Pedro en cambio. En varios sarcófagos Cristo tiene volumen en la escena del gallo y Pedro en cambio la vara taumaturga; en dos de Gerona (WS 112,3 y 158,3) y en el Dogmático de Letrán [fig. 1] Pedro conserva la vara en las otras dos escenas de la trilogía. En el sarcófago Albani (WS 40) Cristo en la escena del gallo tiene volumen, Pedro nada; en el arresto, Pedro tiene la vara taumaturga. En el Lat. 116 (WS 123,3) Cristo y Pedro tienen volumen en la escena del gallo; Pedro en el arresto lleva vara. En el sarcófago del Museo de las Termas 79983 (WS 126,2) Cristo y Pedro tienen ambos la vara taumaturga en la escena del gallo; en la de la fuente Pedro, además de la vara con que hace brotar el agua de la roca, tiene un volumen en su mano izquierda. En el sarcófago del Capitolio [fig. 10] Cristo tiene en la escena del gallo la vara taumaturga, Pedro un volumen. En el sarcófago del cementerio de "Marco y Marceliano" (WS 128,1), en la escena del gallo Cristo tiene volumen, Pedro vara; en el arresto, Pedro tiene volumen (lectura interrumpida, mientras que el de Cristo en la escena del gallo estaba enrollado). Todas estas variedades y diferencias demuestran claramente que en el lenguaje figurado de las representaciones petrinas no existe ningún esquema o expresión que manifieste una ilación de transferencia de poderes entre la escena del gallo y el arresto o el milagro de la fuente, que vaya unida a la idea que Stommel descubre en el volumen señalado por el monograma: la Lex Domini.

Que este volumen sea el mismo de la *traditio legis* puede entenderse en este sentido: es el volumen de la nueva doctrina, del Nuevo Testamento, de la *verdadera filosofía*. Entendido así, la afirmación no presenta especiales dificultades, pero tampoco ayuda mucho para una u otra interpretación de la escena del gallo: si el volumen se ha de tomar en concreto como signo de la nueva doctrina, no hay razón para no extender esta explicación a todos los volúmenes que con frecuencia vemos en manos de Cristo, en las escenas de milagros, y en manos de los apóstoles y profetas. El monograma grabado, además de ser un caso aislado, no es suficiente para dar al volumen un carácter especial de Ley, ni para determinar a Cristo como legislador.

La contaminación de la escena del gallo con la de la fuente en nuestro sarcófago la explica Stommel así: sirve para mostrar la ilación entre ambas escenas y al mismo tiempo hace ganar espacio para introducir la escena de la entrega de la Ley a Moisés. También aquí nos encontramos ante un caso excepcional; único en toda la iconografía paleocristiana. Si el motivo real de la contaminación no ha sido meramente un recurso original del artista para dar a la composición un poco de variedad —tendencia que no parece extraña al autor de este monumento— puede ser que se haya pretendido efectivamente mostrar una cierta relación entre la escena del gallo y la de la fuente. Más difícil es aceptar las consideraciones de Stommel con

respecto a la escena de Moisés. Si el artista pretendió realmente expresar un paralelo entre la entrega de la Antigua Ley a Moisés y la Nueva a Pedro en la escena del gallo, hay que confesar que estuvo poco afortunado; dos personajes que se dan las espaldas no hacen pensar precisamente en una relación mutua, sobre todo si no hay el más mínimo indicio que insinúe esta relación (8). Stommel dice que la escena de Moisés está unida a la del gallo por la yuxtaposición y sobre todo porque forma con ella una sola escena, comparándola con su correspondiente al lado derecho del sarcófago, la del arresto. La mera yuxtaposición no indica relación en un sarcófago de friso continuado en el que todas las escenas se suceden por yuxtaposición; más unión manifiestan por esa razón la de Abrahán y la del arresto, por ejemplo, que no están separadas entre sí para el espacio que media entre las dos espaldas vueltas de Cristo y Moisés. De una sola escena (gallo-Moisés) contrapuesta en paralelismo a la del arresto no se puede hablar sin hacer un esfuerzo mental no pequeño o sin recurrir al recuento de las figuras y cabezas. La impresión visual que recibe el que contempla el frente del sarcófago excluye ese paralelismo; la mano divina que sostiene las tablas de la Ley y la que ordena a Abrahán que no ejecute el sacrificio de su hijo, refuerzan la impresión que ya desde la primera mirada induce a incorporar la escena de Moisés a la masa central terminada en el lado derecho por Isaac y el cordero (9). El único caso con que el autor pretende confirmar su paralelismo Moisés-escena del gallo es el sarcófago de Claudiano (WS 127,2) y [fig. 3]; pero el personaje intercalado entre la escena de la fuente y la del arresto no está recibiendo las tablas de la Ley; no tiene tablas, sino volumen; y no hay razón para interpretarlo como Moisés; el mismo Stommel ha advertido que un personaje semejante se encuentra en el sarcófago de los dos Hermanos, del Museo de Letrán [fig. 12] sin ninguna relación con Pedro (10); también lo hay en otros sarcófagos

---

8 En la *o. c.* p. 101 Stommel pretende justificar su extraña concepción de la yuxtaposición pretendida de dos personajes que se vuelven la espalda, aduciendo el ejemplo del Sarcófago Dogmático del Museo de Letrán; pero el que Eva vuelva la espalda al árbol no ofrece dificultad, mucho menos si era necesario colocar el árbol en el ángulo del clípeo. En la recensión del libro de Stommel publicada en RivAc. 31 (1955) 281-283, L. De Bruyne critica también este mismo punto: «...a questo proposito, la «unità intima» del gruppo Cristo-Mosè è più che altro il risultato di una acrobazia iconografica». Posteriormente, el mismo autor en RivAc. 35 (1959) 151-154.

9 La misma idea encuentro expresada en la citada recensión de L. De Bruyne: «...si potrebbe rimproverare al A. di aver prestato troppo poca importanza alla distribuzione ottica dei particolari più importanti del sarcofago, distribuzione il cui ritmo è troppo regolare per non essere stato voluto dallo scultore: da sinistra a destra: volume (Cristo), mano divina (Mosè), drago, cieco nato —orante— emorroisa, mano divina (Abramo), Isacco, volumen (Petri), e vi si potrebbero pure aggiungere le due verghe alle estremità del fregio». Cfr. posteriormente: RivAc. 35 (1959) 151-154.

10 E. Stommel, en la *o. c.* p. 108 n. 72 dice que en el sarcófago de los dos Hermanos se ha introducido esta figura barbada como mera figura de relleno y por eso se le han cambiado las tablas en volumen. La figura barbada del sarcófago de Dos Hermanos está muy diferenciada y en pleno relieve; no se la puede considerar como mera figura de relleno; además sabemos que la misma figura barbada aparece en otros casos, enumerados en la nota siguiente.

(11); no se trata de Moisés sino del Profeta en general, heredero del filósofo del siglo III.

Un argumento que transciende el caso particular del sarcófago de los tres monogramas es el de la actitud solemne del Cristo de la escena del gallo. Cabe preguntarse si la solemnidad es consecuencia de la importancia excepcional de la acción representada o se debe más bien al hecho de que la acción de Cristo consiste en hablar y, por tanto, su actitud ha de ser la oratoria que es de por sí solemne. El grado de solemnidad, por otra parte varía bastante en los diversos monumentos y nunca es superior a la revestida por el Cristo de la multiplicación de los panes y peces, cuando esta escena se representa en su forma simétrica, con Cristo en el centro en posición frontal y con un apóstol a cada lado.

La frecuente contaminación de la escena del gallo con las otras escenas petrinas de que habla Stommel (12) es una distracción; el sarcófago de los tres monogramas es el único caso conocido de contaminación de esta escena.

Como confirmación de la nueva interpretación, Stommel resume la evolución de la escena que, manteniendo el mismo sentido de nombramiento de Pedro como Vicario de Cristo, cambia poco a poco de forma de expresión, centralizándose cada vez en los sarcófagos de columnas y permaneciendo el gallo aunque ya como mero vestigio, sin significado propio, puesto que Pedro abandona su gesto de confusión y aun su puesto, para pasar a la izquierda de Cristo y recibir de sus manos el volumen de la ley. De esta evolución formal de la escena del gallo nos hemos de ocupar detenidamente más adelante, al tratar de las escenas propias de la segunda mitad del siglo IV. Allí veremos además que el significado de la *traditio legis* no es el que Stommel considera como idéntico al de la escena del gallo, en su nueva interpretación. El argumento principal del autor para mostrar la identidad de escenas tan diversas era la evolución del gallo, que al fin se convierte en Fénix; el descubrimiento de esta ave simbólica en una pintura muy anterior a nuestro sarcófago en la *capilla griega* de Priscila, confirma de nuevo la completa independencia mutua de los dos animales en el arte paleocristiano.

Afirma Stommel que su nueva interpretación coloca bajo nueva luz la trilogía de S. Pedro; pero las palabras que siguen son decepcionantes, ya que nos hacen ver que el autor renuncia desde el primer momento a la explicación de una de las otras dos escenas de la trilogía; en efecto, de la del arresto dice únicamente : "Más difícil de explicar y de ordenar es la escena del arresto..." (13).

A pesar de todo lo dicho, el trabajo de Stommel no es sólo apreciable por la parte que pudiéramos llamar de introducción. En este su punto

---

11 Cfr. el sarcófago del Museo del Capitolio [fig. 10]; sarcófago del Museo Nacional de las Termas 113302 (WS 212,2); equivalente, aunque imberbe en el sarcóf. Lat. 219 (WS 114,3). También, junto a la escena del arresto, en el de Cahors (WS 115,1).

12 E. STOMMEL. *o. c.* p. 122.

13 *o. c.* p. 110.

central sobre la escena del gallo, aunque sea imposible mantener la nueva interpretación propuesta, encontramos varias constataciones muy oportunas.

Stommel ha visto claramente que la actitud de Pedro no corresponde al momento histórico de la predicción de las negaciones y con razón piensa en la narración de Jn. 21, 15-19 (14). Con razón afirma también que la escena del gallo es escena de Pedro y de Cristo al mismo tiempo, y que sirve por eso de eslabón entre los ciclos petrino y cristológico; la obra de Pedro, presentada con frecuencia en paralelismo con la de Cristo, es realmente prolongación de la obra de Cristo y así, en cierta manera, es verdad también que con el ciclo de S. Pedro se introduce en el arte sepulcral la representación de la obra de la Iglesia (15).

Los diversos intentos de explicación de la escena del gallo, que han precedido al de Stommel, han llevado a conclusiones bastante diferentes; pero es muy significativo el hecho que los que han estudiado más a fondo el problema coinciden en algunos puntos; éstos, por tanto, pueden ya considerarse como adquiridos, sobre todo al ver que quedan confirmados por los mismos monumentos. Prescindiendo de algunos autores antiguos y de P. Styger, que, firme en su convicción de la ausencia de todo simbolismo en el arte sepulcral paleocristiano, interpreta la escena como meramente narrativa de la predicción de la negación, vamos a exponer brevemente las principales interpretaciones propuestas hasta ahora.

J. Wittig (16) parte del principio que la escena del gallo es una más de la serie del ciclo petrino inspirado en los apócrifos (17). En estos textos literarios se encuentran todos los elementos esenciales de las cinco escenas de Pedro (18), incluso la del gallo, que, dada sus características, no puede ser más que la escena del "Quo vadis", en la que Cristo anuncia a Pedro su martirio. El gallo no es más que un atributo para distinguirlo de los demás apóstoles (19).

H. Achelis (20) ve en esta escena la negación de S. Pedro, pero representada en los sarcófagos para consolación de los cristianos pecadores y, en concreto, los *lapsi* de las persecuciones, en muchos casos (21).

G. Wilpert (22) admite también la posible relación de la escena con las apostasías de las últimas persecuciones; la escena del gallo es un ejemplo de penitencia saludable en algunos casos y en otros es mucho más: no hace alusión tanto al *ter me negabis* cuanto al *confirma fratres tuos* que precede al anuncio de la negación en el evangelio de S. Lucas (23).

---

14 *o. c.* pp. 95-97.

15 *o. c.* pp. 111-113.

16 J. Wittig, *Die altchristlichen Skulpturen im Museum des deutschen Campo Santo in Rom.* (Roma 1906) 107-120.

17 J. Wittig, *o. c.* p. 114.

18 *o. c.* p. 116.

19 *o. c.* pp. 113-115.

20 H. Achelis, *Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst* (Leipzig 1919).

21 *o. c.* sobre todo pp. 14-16.

22 G. Wilpert, *S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche*: Studi Romani 3 (1922) 14-34: G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi, I* (1929) 119-129.

23 G. Wilpert, *S. Pietro nelle più cospicue sculture,* p. 19; id., *I sarcofagi,* p. 122.

A esta opinión se asocia F. Gerke (24) que designa brevemente la escena como *confirmatio.*

Para A. Heisenberg (25) Pedro en la escena del gallo es para los cristianos el ejemplo de la fidelidad a Cristo. Llega a esta conclusión después de un estudio metodológicamente muy serio, que le lleva a constataciones fundadas en datos objetivos iconográficos. Examina primero la escena misma, como aparece en sus diversas variantes: Cristo habla; Pedro, a juzgar por su actitud y aspecto sicológico, medita y piensa las más veces, oye o habla tranquilamente otras. En general parece expresar entrega y decidida afirmación (26). Por otra parte, la presencia del gallo no puede hacer alusión más que a la conversación entre Cristo y Pedro con ocasión del anuncio de la negación (27); la única solución es, pues, que los cristianos que representaban esta escena en sus sarcófagos no querían recordar las palabras de Cristo: *ter me negabis*, sino las de Pedro: *Etsi omnes scandalizati fuerint in te, ego numquam scandalizabor* o *Etiamsi oportuerit me mori tecum, non te negabo* o *animam meam pro te ponam.* Es esta la única explicación que encaja en el mundo ideológico de las representaciones sepulcrales: perdón, resurrección, esperanza de la felicidad eterna, como premio de la constancia en la fe (28).

L. De Bruyne (29) se ha de incluir entre los seguidores de Heisenberg, pero añade dos importantes observaciones:

---

24 F. Gerke, *Die Zeitbestimmung der Passionsarkophage.* Tirada aparte de Archaeologiai Ertesitö 52 (1939?) 114. Id., *Das heilige Antlitz. Köpfe altchristlicher Plastik* (Berlin 1940) 21.

25 A. Heisenberg, *Ikonographische Studien.* Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1921, 4. Abhandlung (Munich 1922) 23-75.

26 *o. c.* p. 35. Antes rechaza Heisenberg, con razón, la pretendida alusión a las tres negaciones que algunos ven en los tres dedos de la mano derecha de Cristo y explica el gesto como oratorio en general, citando el siguiente texto de Apuleius, Metam. 2,21: «porrigit dextram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis, ceteros eminentes porrigens et infesto pollice».

Cita también Quintiliano, Inst. Or. 11, 3, 119: «manum infesto pollice extendit». (p. 31). Sobre el gesto de Pedro, que lleva la mano a la barba, duda de la exacta significación; añade, sin embargo, con agudo espíritu de observación: «Psychologisch richtiger wäre jedenfalls die Deutung dass Petrus überlegend und bedenklich den Finger an den Mund legte» (p. 33); y en la p. 48: «...Petrus die Hand an den Mund oder an den Kinn legt. Die Bewegung war in der antiken Plastik der Ausdruck des Nachsinnes und Bedenkens, sie kann auch auf den christlichen Sarkophagen nicht leicht anders gedeutet werden».

27 Heisenberg sigue en esto un criterio demasiado riguroso; cree que la escena se ha de referir necesariamente a una narración evangélica determinada y sólo a una; Cfr. *o. c.* p. 26.

28 *o. c.* pp. 35-45. E. Weigand, *Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuerer Forschungen*: ByzZeit. 41 (1941) 104-164, cree que la escena representa la predicción de la negación en muchos casos, sobre todo por el gesto de Pedro; en otros, admite la explicación de Heisenberg, movido principalmente por el hecho de que la promesa entusiasta de Pedro se encuentra en los cuatro evangelios en la narración de la predicción de la negación (p. 135).

29 L. De Bruyne, RivAc. 31 (1955) 178, dice: «Qualunque senso si voglia attribuire alla scena, finora convenzionalmente chiamata Negazione di S. Pietro e per cui ora si propone la Missio Petri, ma che spero d'interpretare fra poco in senso diverso, è una cosa sicura: che cioè questa scena sta in strettissima connessione col problema e con l'im-

1. La escena del gallo representa una afirmación de fidelidad a Cristo hasta la muerte, pero una fidelidad "que estuvo condicionada por la fe vacilante o renaciente del discípulo en la misión divina del Maestro" (30). Es por tanto un símbolo de la fe requerida por Cristo en la divinidad de su persona y de su misión. Como en casi todas las escenas bíblicas constantinianas, se juega en ella con el contraste de dos momentos, antes y después de la intervención de Cristo (31). "Pedro reniega del Señor, pero su triple 'confessio fidei' le vale su elección" (32). Por eso se escogen para la representación los elementos que interesan: palabra de Cristo, gallo, gesto de arrepentimiento de Pedro (33).

2. Entra así la escena en el cuadro general de las composiciones sepulcrales paleocristianas que se agrupan en estas tres ideas fundamentales: resurrección o posesión beata y fe y eucaristía como medios para conseguirla (34); así se comprende el *contexto iconográfico* de la escena del gallo que es siempre de escenas en las que se pone de relieve la fe (35).

---

portanza della fede nella vita cristiana...». Todavía el A. no ha realizado esa esperanza expuesta. Su sentencia, sin embargo, es posible conocerla por las diversas afirmaciones que ocasionalmente se encuentran en sus diversos escritos. Sobre Heisenberg dice expresamente en RivAc. 20 (1943) 190, n. 1: «...A. Heisenberg..., cité et suivi par E. Weigand..., s'approche de la vraie solution en affirmant qu'il s'agit de la 'Beteuerung der treuen Anhänglichkeit bis zum Tode', mais cette fidélité fut conditionnée par la foi faiblissante ou renaissante du disciple en la mission divine du Maître».

30 Cfr. el texto citado al fin de la nota precendente.

31 Cfr. RivAc. 20 (1943) 190, n. 1. Después de afirmar el principio de la contraposición, continúa: «On aime à se rappeler cet événement comme un symbole de la foi requise par le Crist en la divinité de sa personne et de sa mission, foi soumise à une dure épreuve dans la personne même du premier chef de l'Eglise, mais suivie de la triple profession et de l'élection de Pierre».

Por diversos caminos había llegado a la misma conclusión ya De Rossi, el cual, explicando el arcosolio del cementerio de Ciriaca en cuyo intradós se encuentran las escenas del gallo y la de la recogida del maná, dice: «Nei sarcofagi romani il gruppo del Salvatore con S. Pietro e il gallo per legge quasi costante è congiunto a quello del medesimo Pietro trascinato in prigione dagli Ebrei per la fede di Cristo, o di Mosè che percuote la pietra misteriosa e ne trae l'acqua, simbolo della dottrina evangelica e della grazia battesimale, come nelle pitture cemeteriali è apertamente dichiarato. La quale serie, anche sola, per tacere d'altri argomenti, c'insegna a cercare il legame che l'arte antica potè trovare tra le scene l'una all'altra si opposte, della debolezza cioè di S. Pietro nel negare Cristo, e della sua fortezza in confessarlo e della pietra incrollabile onde sgorga l'acqua miracolosa. E' cotesto legame sembrami addirittura il vangelo di S. Luca (22, 33), nel quale il Salvatore mentre predice a Pietro la vergognosa caduta, gli predice altresi la futura fermezza e indefettibilità della sua fede. Adunque, a mio avviso, anche *questo dipinto allude alla fede, e propriamente alla fede di Pietro;* e le tre composizioni riunite, agli occhi miei, allegorizzano la fede [escena del gallo], il pane degli angeli [recogida del maná], e l'operosa vigilanza, che hanno fruttato alla saggia vergine il premio indicato nella fronte dell'arca, dove la vediamo accolta dai santi nella magione celestiale... [las vírgenes prudentes están representadas en la luneta del mismo arcosolio]». Cfr. *Altri monumenti di sacre vergini nell'Agro Verano*: BullArCr. 1 (1863) 73-80.

32 Cfr. RivAc. 31 (1955) 194.

33 Cfr. RivAc. 20 (1943) 190, n. 1.

34 Cfr. RivAc. 31 (1955) 178: «...centro e perno di queste combinazioni iconografiche erano la fede del cristiano illustrata e ricompensata nella persona del Vicario di Cristo ed il φάρμακον τῆς ἀθανασίας somministrato del Salvatore stesso».

35 En diversos lugares repite esta idea; Cfr., RivAc. 20 (1943) 166, n. 2; ib. p. 128, n. 1. En el mismo artículo, p. 165, n. 2 parece apartarse algo de la concepción

Es idea común a todos los autores citados que la mera predicción de las negaciones no basta para explicar la escena. No se entiende por qué con tanta frecuencia se leen frases como éstas: "la escena llamada ordinariamente predicción de la negación de S. Pedro", "la escena que se suele interpretar como predicción de la negación", etc. Conviene que quede definitivamente claro que casi todos los autores que le han dedicado una atención especial y no han hablado de ella solamente de pasada, están de acuerdo en considerarla como algo más que mera predicción de la negación; la parte positiva de la interpretación de cada uno varía más o menos y por eso no es fácil encontrar una denominación común que pueda servir para designarla; mientras no se quiera aceptar una de ellas o exponer la propia, mejor será que hablemos sencillamente de *escena del gallo* (36). El examen de los monumentos que va a seguir inmediatamente nos asegurará de que la denominación "predicción de las negaciones" debe considerarse como superada.

El problema que pretendemos estudiar se reduce primeramente a los sarcófagos. De los 101 ejemplares de la escena testimoniados aunque sólo por pequeños fragmentos, y que representan un 43,58 % de los 234 que en total entran en consideración por lo que toca a las tres escenas de la trilogía, solamente 68 merecen un ulterior examen para conocer las características de la representación (36 bis).

Por lo que toca a la actitud de Pedro, que es la característica que mejor puede ayudar a la interpretación, hay que distinguir tres grupos:

---

defendida ordinariamente en otros lugares; dice: «...on a gardé aux scènes de Pierre et de la cananéenne leur sens fondamental qu'elles avaient sur le sarcophage du Louvre: au manque de foi de Pierre s' oppose la foi de la première convertie du paganisme»; parece, por lo tanto, que el significado de la escena del gallo es solamente la falta de fe de Pedro, que se opone a la abundancia de fe de la cananea. De Bruyne explica también la relación que une la escena del gallo con la del milagro de la fuente y el sentido general de la trilogía de S. Pedro: a propósito de las dos últimas escenas de la parte inferior derecha del sarcófago dogmático del Museo de Letrán —arresto y fuente— y uniéndolas en una sola consideración, dice: «...Arrestation de Pierre et Miracle de la source. —Foi [escena del gallo] et Baptême [arresto y fuente]: voilà les deux éléments qui donnérent lieu au rapprochement des scènes composant le cycle de Pierre...» RivAc. 20 (1943) 190, n. 2. Y en la n. 3: «Dès les premières années du IV siecle, la plastique chrétienne cherche a donner une forme concrète à l'idée de l'Eglise comme continuatrice de l'oeuvre du salut...».

36 Aun los que hablan de «predicción de la negación», la entienden después con frecuencia como ejemplo al mismo tiempo de penitencia y como consuelo por tanto para los fieles. G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten*, pp. 13-28 se acerca de hecho a la interpretación que proponemos como verdadera, pero cree que la escena, en forma de predicción de las negaciones, representa las mismas negaciones y nada más; sin embargo, se la representa para servir de consuelo a los fieles que, a pesar de sus pecados, como Pedro, por la intervención milagrosa de Cristo, alcanzan la salvación. El sentido final, como haremos también nosotros, lo ve expresado en el discurso de S. Pedro en los Actus Vercellenses. También P. SCHINDLER, *Petrus* (Vincenza 1951) 508, apoya su interpretación en el mismo texto apócrifo. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique. II* (Paris 1946) 266 cree ver la causa de la importancia y extensión de la escena en el hecho de que la revelación de su culpa le haya venido a Pedro por medio del gallo.

36 bis Con el sarcófago descubierto en Córdoba cuando ya estaba en prensa la presente obra, son ya 69 sarcófagos. No me ha sido posible tener en cuenta este nuevo sarcófago en mis estadísticas. En todo caso, las proporciones no cambian sensiblemente. Sobre este nuevo sarcófago véase nuestro Catálogo y la nota correspondiente, núm. 60 bis.

a) Pedro acerca la mano derecha a la barba; es la actitud más frecuente: así aparece S. Pedro en 45 casos, de los 68 examinados, lo que supone el 66 %.

b) Pedro extiende el brazo derecho hacia abajo, señalando al gallo: 15 casos, igual al 22 % (37).

c) Pedro habla o sostiene el volumen con ambas manos: solamente 10 casos, en general tardíos, que representan el 15 % (38).

Las dos primeras formas son plenamente constantinianas y aunque la primera cuente con algún ejemplar anterior, difícilmente puede decidirse si una actitud ha precedido a la otra. Conviene notar que la actitud de Pedro señalando al gallo la encontramos en tres sarcófagos de hacia 320, que son ciertamente del mismo taller; el sarcófago del Cementerio S. Lorenzo (WS 226,2), el del pórtico abierto del hospital de S. Juan de Letrán (WS 214,2), ambos estrigilados, y el de friso continuado del cementerio "Marco y Marceliano" (WS 128,1). En los tres, la escena del gallo es casi igual: la postura de Pedro es la misma; la de Cristo idéntica, con la particularidad del borde inferior del palio redondeado y con los mismos pliegues; la rodilla izquierda ligeramente doblada, las dos manos y la cabeza en idéntica posición. En los tres sarcófagos se repite además la resurrección de un difunto extendido por tierra que comienza ya a alzar la mitad superior del cuerpo (39); en los dos que la tienen, se observa también la misma identidad en la escena de la fuente.

Quizá este taller fue el creador de esta modalidad, que aparece en otros sarcófagos contemporáneos y que se sigue copiando en algunos sarcófagos de columnas. En éstos es norma el que Pedro aparezca de perfil o casi, y el brazo izquierdo quede oculto por su mismo cuerpo o más frecuentemente por el de Cristo.

Hay dos sarcófagos en que se unen ambas tradiciones: Pedro se lleva la mano derecha a la barba y con la izquierda abierta y extendida hacia abajo señala al gallo (40).

Cuando Pedro se lleva la mano a la barba, lo más frecuente es que Cristo esté a la derecha y Pedro a la izquierda; y en este caso Pedro ordi-

---

37 De entre los monumentos completos o fragmentos que permiten la apreciación de esta particularidad, enumero aquí los que presentan a Pedro con el brazo hacia abajo, señalando al gallo; juntos con los citados en la nota siguiente, constituyen, por decirlo así, la excepción; todos los demás no enumerados pertenecen a los 45 casos del grupo primero. Los de este grupo segundo son los siguientes: WS 29,3 (hacia 350); 108, 8 (c. 330 ?); 109,1 (pequeño fragmento); 109,4 (c. 320); 116,2 (c. 330-340); 127,2 (c. 320); 128,1 (c. 325); 143,2 (c. 360-370); 143,3 (c. 360); 146,2 [fig. 23] (f. siglo IV); 158,1 (c. 340-350); 212,2 (c. 320); 214,2 (c. 320); 226,2 (c. 320); Garr. 366,1.

38 Hablando: WS 39,1 (teodosiano); 145,7 (c. 400); 180,2 (c. 360-370); 231,10 (teodosiano); I-119-68 (pequeño fragmento); I-159-92 (teodosiano); I-160-93 (c. 350-370). Con el volumen cogido con las dos manos: WS 111,3 (c. 370-390); 116,1 (c. 350-360); 123,3 (c. 310-320).

39 En WS 226,2, esta resurrección se encuentra en la tapa, a pesar de que ya en la caja está representada la resurrección de Lázaro.

40 WS 108,8 y 143,2.

nariamente tiene vara taumaturga en la mano izquierda (41). Menos frecuentemente, Cristo está a la izquierda y Pedro a la derecha, siempre con volumen excepto en dos casos en que no tiene nada o no es visible su mano izquierda (42). Estas dos formas (Pedro a la izquierda o a la derecha) son contemporáneas, aunque no igualmente frecuentes, como hemos dicho.

Para mayor precisión por lo que toca a la cronología de las diversas peculiaridades, conviene notar que en la escena del gallo Pedro aparece con volumen ya en época pre o protoconstantiniana (43) y no deja de encontrarse en ejemplares de todo el siglo IV, hasta en los últimos años incluso. En cambio la vara taumaturga en mano del Pedro de la escena del gallo es propia del período comprendido entre 320-340 más o menos; es decir, es típicamente constantiniana (44).

De diversos estilos y talleres son los sarcófagos en que S. Pedro ni acerca la mano a la barba ni señala al gallo: en 7 ejemplares, todos postconstantinianos, S. Pedro hace el gesto oratorio con la mano a media altura, ante el pecho; en otros 3 sostiene con ambas manos el volumen; dos de éstos son teodosianos y uno es más bien protoconstantiniano (45).

La contemporaneidad de las dos formas principales contribuye a la comprensión del verdadero significado de la escena. Al gesto de la mano en la barba se le suele atribuir un significado de confusión, embarazo, arrepentimiento, que no está suficientemente justificado. Hay que considerarlo más bien como gesto simplemente meditativo, aunque a veces pueda incluir el matiz de confusión. El gesto de la mano en la barba es el gesto del pensador, sea circunstancial, sea de oficio, como es el filósofo. Ejemplos elocuentes de esta significación son diversos sarcófagos de filósofos del siglo III (46); solamente un significado así genérico explica que puedan presentarse en tal actitud diversos apóstoles, que nada tienen que ver con S. Pedro ni con sus negaciones, en diferentes sarcófagos y mosaicos (47); únicamente para distinguirlo como filósofo, es decir, como hombre meditabundo y pensador, aparece Crisipo con la mano en la barba, a pesar de representarse sólo en busto, en una moneda cuyo anverso lo ocupa el busto del poeta-astrónomo Aratos, con los ojos alzados al cielo (48).

En la escena del gallo, Cristo habla y S. Pedro reacciona a las palabras de Cristo, o bien con un gesto que indica meditación o recuerdo, o

---

41 Muy pocas veces, en estos casos, tiene volumen; tardíamente en pocos ejemplares se recoge el palio.

42 WS 40; 252,1. En el Lat. 135 (WS 206,7) tiene vara taumaturga, pero es muy posible que sea ésta únicamente efecto de la restauración.

43 Por ejemplo, WS 112,2; 123,3.

44 No veo que exista ningún ejemplar de la escena del gallo en la que S. Pedro tenga la vara taumaturga y sea posterior a los años 340-350. Conviene notar ahora que éste es precisamente el tiempo —la época constantiniana— en que florece la trilogía de S. Pedro, que también desaparece con el año 340 más o menos.

45 Cfr. la nota 38.

46 Véase, por ejemplo el sarcófago del Museo Torlonia n.° 424 (Riv.Ac. 6 (1929) 38 fig. 2); también en el de Plotino, del Museo profano de Letrán [fig. 41] el personaje femenino de la derecha.

47 Cfr. WS 17,2; 25,4; 27,6. Véase también el cofre de marfil de Samagher, de Pola (n.° 389) y el mosaico perdido de St. Andrea Catabarbara (n.° 425).

48 Cfr. Αννης Αποστολακι, Εἰκὼν τοῦ Αράτου ἐπὶ ὑφάσματος (Atenas 1938) 8, fig. 5.

bien señalando al gallo que siempre aparece a sus pies, para hacer comprender, no lo que habla Cristo, que nunca señala ni mira al gallo, sino para que quede claro que el pensamiento o el recuerdo de Pedro va a algún hecho que tiene relación con el gallo. Es claro, por tanto, que la predicción de las negaciones por parte de Cristo no es lo que quisieron representar los artistas paleocristianos en los sarcófagos. Es igualmente imposible poner en relación la escena con las palabras que en el evangelio de S. Lucas preceden a la predicción : tu aliquando conversus, confirma fratres tuos (49); la sola razón de proximidad en el texto literario no justifica ninguno de los elementos que expresamente se han querido hacer resaltar en la composición iconográfica. De entre los textos canónicos, únicamente el del evangelio de S. Juan que narra la aparición de Cristo junto al mar de Tiberíades se adapta en parte a la escena de los sarcófagos : Cristo pregunta tres veces a S. Pedro si le ama; S. Pedro piensa sin duda en las tres negaciones y se entristece "porque le pregunta por tercera vez si lo ama"; y responde humilde, prudente, y al mismo tiempo con plena confianza : Señor, tu lo sabes todo, tu sabes que te amo. Y Cristo le responde; apacienta mis ovejas (50).

Como en tantas otras escenas constantinianas y aun anteriores, los creadores de la escena del gallo no se ajustan a las circunstancias estrictas de una narración histórica; introducen modificaciones para abreviar y condensar en una simple composición todo el contenido simbólico que quieren expresar iconográficamente. A tantos siglos de distancia, nuestra labor de intérpretes consiste en averiguar de qué hechos o narraciones partían y con qué intenciones introducían las determinadas variaciones expresivas. En nuestro caso concreto puede ayudarnos para ambas cosas un documento que refleja la mentalidad popular en este punto, que ha quedado recogida en las leyendas de los apócrifos petrinos. Este camino ofrece la garantía indudable de conducirnos a un ambiente del que sabemos con seguridad que han nacido las otras escenas de S. Pedro de la época constantiniana.

En los HECHOS DE PEDRO APOSTOL (51) la comunidad romana aparece avergonzada y confundida por su apostasía; había abandonado la verdadera fe para seguir a Simón Mago. Pedro, que ha llegado a Roma y les ha convertido de nuevo al buen camino, necesita animarlos e infundirles confianza :

> «...Deus omnipotens misit filium suum in saeculo, cui ego interfui; et super aquas ambulavit, cuius testis ipse ego permaneo, tunc saeculo operatum esse per signa et prodigia, quae omnia fecit. Interfuisse me fateor, fratres carissimi: *fui abnegans eum dominum nostrum Iesum Christum, et non tantum semel, sed et ter*: erant enim qui me circumvenerant canes improbi

---

49 Lc. 22,31-35.
50 Jn. 21,15-17.
51 L. VOUAUX, *Les Actes de Pierre*, (Paris 1922). Por el manuscrito, del s. VII, traducción latina del texto griego del s. III, este texto editado por Vouaux se conoce con el nombre de «Actus Vercellenses», como dijimos.

sicut prophetas domini. *Et non mihi imputavit dominus;* et conversus ad me et misertus est infirmitatem carnis meae, ut me postea plangerem amariter, et lugebam fidem tam infirmem meam, quoniam exsensatus a diabolo et non habens in mente verbum domini mei. Et nunc dico vobis, o viri fratres, qui in nomine Jesu Christi convenistis: et in vobis implacator Satanas sagittas suas tendit, ut discederetis a via. *Sed nolite deficere, fratres, neque cadere animo, sed confortamini et perstate et nolite dubitare. Si enim me, quem in honore maximo habuit dominus, scandalizavit Satanas ut abnegarem lumen spei meae... quid putatis vos, qui neofyti estis?...* (52).

Como hemos visto, S. Pedro recuerda a los romanos sus negaciones para animarlos a la confianza en el perdón; la fuerza de su argumento consiste en que no se va a exigir más, ni se va a ser más riguroso con los *neófitos* que con aquel a quien Cristo *in honore maximo habuit* y que también había abandonado a Cristo en una especie de apostasía. El mismo argumento vuelve una y otra vez en este apócrifo :

«Qui et me peccantem defendit et confortavit magnitudine sua, et vos consolabitur ut eum diligatis...» (53).

«Et conversus Petrus ad populum dixit: Viri Romani, et ego ex vobis cum sum unus, carnem portans humanam et peccator, sed misericordiam consecutus, nolite ergo me intendere tamquam mea virtute faciam quae facio, sed domini mei Jesu Christi, qui est judex vivorum atque mortuorum...» (54).

El editor de este apócrifo, L. Vouaux, dice con razón en la introducción, que en él S. Pedro se convierte en el modelo del hombre caído, arrepentido y perdonado. Y esto no quiere decir —continúa— que el autor del apócrifo pretenda rebajar al apóstol : el autor mismo nos recuerda en el cap. 7 que el Señor lo ha tenido en gran honor : es precisamente este contraste lo que se busca, dice J. Vouaux; se trata de dar ánimos a la comunidad romana arrepentida de su apostasía; se trata de hacer valer a los ojos del pecador en general, la eficacia de la penitencia; y nada mejor para ésto que mostrar a los hermanos en el Apóstol un ejemplo tan brillante de la misericordia divina (55).

Así se expresa Vouaux, sin pensar en las escenas iconográficas que ahora nos ocupan. De nuestra parte, no podemos menos de constatar que a esa idea corresponde exactamente la iconografía : la escena del gallo no es la predicción de las negaciones; no es tampoco solamente el perdón y la confirmación de Pedro junto al mar de Tiberíades; es un compendio de la caída de Pedro y de su restitución; Cristo lo distingue *con el máximo honor* y le encomienda sus ovejas; Pedro recuerda sus negaciones y casi

52 *o. c.* cap. 7; Vouaux, pp. 274-276.
53 *o. c.* cap. 20; Vouaux, p. 344.
54 *o. c.* cap. 28; Vouaux, p. 382.
55 *o. c.* Introducción, cap. IV; pp. 89-90.

parece argüir con humildad su indignidad y su flaqueza. Los fieles ven en la escena un ejemplo insigne de la misericordia divina obtenida por la penitencia.

Los mismos conceptos que hemos visto expuestos en la leyenda popular y que vemos reflejados en la iconografía perduran a lo largo de los siglos IV-V en la predicación y en los escritos de los Padres. Véanse, por ejemplo, algunos textos de S. AMBROSIO:

> «...hoc canente, ipsa ecclesiae petra culpam suam diluit, quam priusquam gallus cantaret negando contraxerat» (56).
>
> «...Cogitur autem adversarius sanctos Domini ad sua damna tentare. Dum enim tentat, meliores reddit, ut qui tentatur, possit et alios instituere, qui sibi ipse invalidus videbatur. Denique Petrus Ecclesiae praeponitur, postquam tentatus a diabolo est...» (57).
>
> «Est Petrus ipsius Domini ad pascendum gregem electus judicio, qui tertio meretur audire: Pasce oves meas. Itaque pascendo bene cibo fidei gregem Christi, culpam lapsus prioris abolevit. Et ideo tertio admonetur ut pascat» (58).

OPTATO MILEVITANO repite la misma idea:

> «Beatus Petrus... post quod negavit... et praeferri apostolis omnibus meruit» (59).
>
> «Stant tot innocentes et peccator accipit claves ut unitatis negotium confirmaretur. Provissum est ut peccator aperiret innocentibus, ne innocentes clauderent contra peccatores...» (60).

SAN AGUSTIN en diversas ocasiones vuelve a insistir. Así, por ejemplo:

> «Itaque resurgens Dominus commendat Petro oves suas, illi negatori; sed negatori, quia praesumptori; postea pastori, quia amatori. Nam quare ter interrogat amantem, nisi ut compungat ter negantem? Proinde perfecit postea Petrus gratia Dei, quod primo non potuit fiducia sui...» (61).
>
> «Negando periit, flendo resurrexit. Et mortuus est prior pro illo Dominus, sicut oportebat; et mortuus est postea pro Domino Petrus, sicut ordo ipse postulabat; et secuti sunt martyres...» (62).

Expresamente repite nuestra interpretación S. PEDRO CRISOLOGO:

> «Dedit potestatem remittendi peccata, qui insufflatione sua infudit ipsum cordibus eorum et largitus est Remissorem. Haec cum dixisset, insufflavit eis dicens: Accipite Spiritum Sanctum... Ubi sunt qui per homines hominibus remitti peccata non posse praescribunt...? Remittit Petrus pec-

---

56 S. AMBROSIO, *Exameron,* 5, 24, 88 (PL 14, 240).
57 S. AMBROSIO, *In Ps.* 43, 41 (PL 14, 1109)
58 S. AMBROSIO, *De Fide* 5, *prol.* (PL 16, 649)
59 OPTATO MILEV., *Contra Parm.* 7,3 (PL 11, 1087)
60 OPTATO MILEV. *l. c.* (PL 11, 1088)
61 S. AGUSTIN, *Sermón* 285 (PL 38, 1294-1295)
62 S. AGUSTIN, *Sermón* 286 (PL 38, 1298)

cata et toto cum gaudio suscipit penitentes, atque omnibus sacerdotibus hanc a Deo concesam amplectitur potestatem, qui post negationem nisi poenitentiam repetisset, apostolatus gloriam et vitam pariter perdidisset. Et si Petrus per poenitentiam rediit, quis sine poenitentia subsistit?...» (63).

Estos últimos testimonios son ya quizá demasiado tardíos, pero aún en pleno siglo IV leemos en S. Epifanio:

«Poderoso es el Bienhechor para acoger con misericordia a los que han caído en la persecución, con tal que hagan perfecta penitencia, presentándose ante el Señor vestidos de saco y ceniza y llorando... El Señor y su Iglesia reciben, pues, a los penitentes; como Manases, el hijo de Ezequías, que se convirtió y fue recibido por el Señor; y al que le había negado, el santo Pedro, corifeo de los apóstoles, el cual es realmente para nosotros sólida piedra, fundamento de la fe del Señor...» (64).

Otros muchos textos se podrían citar. Los más importantes los veremos al tratar de la escena de las llaves, en el último párrafo de este capítulo.

La insistente exhortación a la confianza a pesar de la apostasía, que hemos visto en los hechos de Pedro Apóstol, va unida al ejemplo de debilidad-restitución de S. Pedro ya representada en la escena del gallo desde los primeros tiempos de la paz constantiniana. No se trataba de un problema reservado a los eruditos; las disputas y aun los cismas a propósito precisamente del perdón o no perdón de los apóstatas de las persecuciones, habían perturbado la paz de toda la comunidad romana principalmente durante la segunda mitad del siglo III y principios del IV.

Las diversas actitudes, rigoristas o benignas, afectaban directamente a los fieles, personalmente o en los miembros de la propia familia. La doctrina católica del perdón se va imponiendo; pero en esos tiempos es problema de plena actualidad, objeto sin duda a cada momento de la predicación y de las conversaciones; problema, sobre todo, estrechamente relacionado con el mundo de ideas que se ha de reflejar en la iconografía sepulcral; es claro que el problema no se había de limitar únicamente al caso concreto de la apostasía; en este caso tenía su centro, pero la idea del perdón por la penitencia, de la reincorporación a la Iglesia, de la admisión a la comunión, de la confianza en la misericordia divina no podía estar ausente de la mente de los fieles ante el pensamiento de la muerte. Quién sabe si el origen mismo de la leyenda de la apostasía tras Simón Mago y la reconciliación por obra de S. Pedro no es también un fruto del ambiente creado en la comunidad cristiana por el problema de los *lapsi* (65). De todos

---

63 S. Pedro Crisologo, *Sermón* 84 (PL 52, 438)

64 S. Epifanio, *Panarion* 2, 1, 59 (PG. 41, 1029)

65 Testimonios fehacientes de la importancia y consecuencias que el problema de los *lapsi* tenía en la comunidad cristiana son las inscripciones sepulcrales damasianas de los papas Marcelo (307-308) y Eusebio (308):

Veridicus rector labsos quia crimina flere
praedixit miseris fuit omnib. hostis amarus

modos, e independientemente de esta base del texto apócrifo, otros autores han pensado ya en esta relación con la escena del gallo (66) y creo que lo menos que se puede decir es que es sólidamente probable, aunque no estrictamente necesaria para mantener el valor de la interpretación de dicha escena como símbolo de la esperanza en el perdón por medio de la penitencia.

Esta interpretación explica no solamente las dos actitudes principales de Pedro en la escena del gallo, sino también las otras dos secundarias: el gesto oratorio y la actitud de simple escucha sosteniendo el volumen con las dos manos, siempre supuesta la presencia rememorativa del gallo que es el elemento esencial que nunca falta (67).

Vista la escena en sí, conviene estudiarla ahora en su contexto y ver si está de acuerdo o puede combinarse su sentido con la de aquellas otras escenas con que aparece relacionada en los sarcófagos. Por paralelismo o por expresa aproximación, la escena del gallo está relacionada en los sarcófagos con escenas de diversos milagros de Crsito: curación del ciego, curación de la hemorroisa, curación del paralítico, multiplicación de los panes y milagro de Caná y entrega de las llaves. La escena del gallo, interpretada en el sentido indicado, es plenamente escena petrina sin que por eso deje de ser también escena de Cristo, que es el autor del perdón y de la restitución de la vida o de la salud. El matiz especial de iluminación, de salida o liberación de las tinieblas del error o de la ignorancia está expresado

---

hinc furor hinc odium sequitur discordia lites
seditio caedes solvuntur foedera pacis
crimen ob alterius Xpm qui in pace negavit
finibus expulsus patriae est feritate tyranni
haec breviter Damasus voluit conperta referre
Marcelli ut populus meritum cognoscere posit

Diehl 962

Damasus episcopus fecit
Heraclius vetuit labsos peccata dolere
Eusebius miseros docuit sua crimina flere.
Scinditur in partes populus gliscente furore
Seditio caedes bellum discordia lites,
extemplo pariter pulsi feritate tyranni,
integra cum rector servaret foedera pacis.
Pertulit exilium Domino sub iudice laetus;
litore trinacrio mundum vitamq. reliquit.
Eusebio episcopo martyri.

Diehl 963

66 Cfr. H. Achelis, *Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst* (Leipzig 1919) 14-16. G. Wilpert, *S. Pietro nelle più cospicue sculture*: Studi Romani 3 (1922) 19; aprueba E. Weigand, ByzZeit. 41 (1941) 134.

67 En contra de lo que alguna vez se ha afirmado, donde no aparece el gallo, no hay tal escena de Pedro. Se ha propuesto alguna vez como tales escenas en que aparece un apóstol con el gesto de la mano en la barba y el Señor. Este mismo grupo, sin gallo, se da más de una vez en los sarcófagos, como por ejemplo, en el Lat. 166 (WS 233,9), en el Lat. 173 (WS 252,1), Lat. 186 (WS 235,7) y el del Camposanto Teutónico (WS 180,1). En el Lat. 173, además de ese grupo (aunque el apóstol no tiene la mano en la barba), existe aparte la escena del gallo. Es Cristo Maestro en medio de las escenas que explican su doctrina y sus hechos.

en la curación del ciego más que en ninguna otra escena de todas las que forman el repertorio iconográfico de los sarcófagos. No puede extrañarnos que sea este milagro de Cristo el que más frecuentemente se ponga en relación con la escena del gallo. Examinando aquellos monumentos que sin esfuerzo especial admiten una apreciación de escenas en *pendant* o expresamente yuxtapuestas, en 26 ejemplares aparece la escena del gallo en relación con la curación del ciego 12 veces (68), lo que equivale a un 46,5 %; en relación con el milagro del pan o del vino (eucaristía) 7 veces, igual al 26,9 % (69), dos veces está en pendant con la hemorroisa o la cananea y dos con el paralítico (70).

L. De Bruyne, como hemos visto, cree que el contexto de la escena del gallo es siempre o eucaristía o fe, y la escena petrina no es para él más que un caso más, aunque insigne, de estos símbolos de la fe requerida por Cristo en sus fieles. El examen de los monumentos no admite tanto rigor y tan perfecta unidad en la interpretación. Es clara la importancia de la eucaristía como φάρμακον τῆς ἀθανασίας y es verdad que hoy día no se puede ya dudar de la intención eucarística de las escenas de Caná y multiplicación de los panes (71). Es verdad también que varios de los milagros predilectos en la iconografía paleocristiana tienen una estrecha relación con la fe y que esta relación es la causa de su frecuencia en los sarcófagos; a la hemorroisa dice el Señor que su fe la ha salvado; del centurión y de la cananea alaba también el Señor la fe, que es superior a la que ha encon-

---

68 WS 40; 96; 113,1; 126,1; 128,1; 129,2; 145,7; 152,5; 158,1. Los seis primeros son de toda la época constantiniana; los tres últimos, posteriores. WS 145,7 es de fines del IV o prin. del V. En todos estos están ambas escenas en *pendant;* yuxtapuestos expresamente parecen estar en WS 29,3; 127,2; 218,1; el primero es preteodosiano, los otros dos constantinianos.

69 WS 86,3 (c. 320-335); 92,2 (c. 340); 112,2 (c. 300-320); WS 112,3 (c. 320); 143,2 (c. 360-370); 143,3 (c. 350-360); II-298-186 (c. 330-340).

70 WS 39,1 (teodosiano); I-159-92 (teodosiano). WS 126,2; 158,3 (ambos constantinianos). De la entrega de las llaves, véase el último párrafo del presente capítulo. El nuevo sarcófago de Córdoba (60 bis) presenta un caso único de *pendant* de la escena del gallo con la de Adán y Eva, que confirma nuestra interpretación: caída y perdón.

71 L. DE BRUYNE, *Un nuovo sarcofago strigilato con scene bibliche*: RivAc. 31 (1955) 173-197, trata precisamente de un sarcófago que se encuentra actualmente en la Via Appia n.° 109, que publica y comenta; es un sarcófago estrigilado que tiene en los extremos las escenas de la ofrenda de Abel y resurrección de Lázaro y en el centro la multiplicación de los panes. En la pag. 177 dice: «La novità sta piuttosto nel fatto che ci troviamo in presenza del primo sarcofago strigilato che abbia questo tema come motivo centrale». Propiamente hablando existía ya anteriormente otro con la misma escena en el centro, en S. Sebastián; cfr. RivAc. 16 (1939) 243-246, que tiene en los extremos el arresto de Pedro y la resurrección de Lázaro. Los otros sarcófagos, no estrigilados que tienen la misma escena en el centro los enumera L. De Bruyne en la misma p. 177, n. 6; alguna cita está equivocada. Véanse los siguientes: WS 158,3; 182,1; 182,2; 203,2: 214,8. Ahora hay que añadir el nuevo sarcófago de Córdoba. Cfr. catálogo n.° 60 bis. Es muy significativo el sarcófago de Claudiano (WS 127,2): la Orante tiene a su izquierla a Cristo que multiplica los panes y a su derecha a Cristo que cambia el agua en vino; está encuadrada, por tanto, entre los dos milagros que simbolizan la Eucaristía, garantía de resurrección, representada también en la figurilla desnuda presente en el milagro de Caná, y que De Bruyne llama acertadamente el «genio de la resurrección». Véase además el de Tarascón (WS 113,2). También es evidente la relación eucaristía-resurrección en el «sarcófago dogmático» del Museo de Letrán [fig. 1].

trado en el pueblo de Dios. Pero la curación del paralítico la narra así S. Mateo:

> «Et ecce offerebant ei paralyticum iacentem in lecto. Et videns Iesus fidem illorum dixit paralytico: Confide fili, remittuntur tibi peccata tua. Et ecce quidam de scribis dixerunt intra se: Hic blasphemat. Et cum vidisset Iesus cogitationes eorum, dixit: Ut quid cogitatis mala in cordibus vestris? Quid est facilius dicere: Dimittuntur tibi peccata tua, an dicere: Surge et ambula? *Ut autem sciatis, quia filius hominis habet potestatem in terra dimittendi peccata,* tunc ait paralytico: Surge, tolle lectum tuum et vade in domum tuam...» (72).

Esta última escena, como la del gallo, alude evidentemente al perdón de los pecados, al poder de reconciliación de Cristo y su Iglesia. Las escenas que simbolizan la fe, pueden considerarse como continuación amplificada de un tema predilecto y central en la iconografía paleocristiana: la doctrina, la *vera philosophia,* la fe, en resumen, simbolizada en las composiciones de filósofos, en los volúmenes de los apóstoles y de las Orantes, en Cristo con sus apóstoles. Pero así como la eucaristía es otro tema más, que unido al de la fe, se presenta como fundamento de la esperanza en la resurrección, así hay que admitir un tercer tema, fundamento también de la misma esperanza: la penitencia, el perdón de los pecados, la reincorporación a la paz, a la comunión con la Iglesia. Desde mediados del siglo IV la escena del gallo aparece en relación 5 veces con la escena de la entrega de las llaves a S. Pedro; de esta escena nos ocuparemos más adelante, al final de este mismo capítulo; entonces tendremos ocasión de ver que la explicación que damos de la escena del gallo encuentra en este paralelismo nueva confirmación.

Doce testimonios existen de monumentos que presentan la escena del gallo como escena central de la composición; en dos de ellos, no es solamente escena central, sino además única (73). Si estas circunstancias se encontrasen solamente en ejemplos tardíos, no tendrían especial importancia; podría tratarse de una selección despreocupada de uno cualquiera de los temas conocidos ya en los talleres de sarcófagos. La importancia del hecho está en la frecuencia y en la antigüedad de bastantes de los ejemplares, que son constantinianos y no de los últimos tiempos de Constantino.

Pocas escenas habrá, entre las comúnmente usadas en los sarcófagos, que se presten mejor para expresar ella sola la idea de la esperanza humilde del cristiano ante el pensamiento de la muerte y que, al mismo tiempo, sea clara y de obvia interpretación. Por otra parte, no es fácil explicar por qué haya de ocupar el centro del sarcófago y aun ser la única escena que lo

---

72 Mt. 9, 2-6. Conviene tener en cuenta que los dos casos que se conservan de paralelismo paralítico-escena del gallo, son constantinianos, mientras que los dos relacionados con la hemorroisa o la cananea son teodosianos.

73 Escena central y única en el frente del sarcófago en WS 109,4 (c. 320-330); 120,2 (c. 320). Escena central, aunque no única, en WS 45,1 (c. 350-370); 109,6 (c. 320-330); 116,1 (c. 350-360); 116,2 (c. 330-340); 122,1 (c. 340-350) ;180,2 (c. 360-370; 214,2 (c. 320-330); 226,2 (c. 320); I-160-93 (c. 350-370); Mus. Capit. [fig. 10] (c. 320-330).

decore, si se interpretase como el anuncio de la negación o, por el otro extremo, como investidura de S. Pedro como sucesor de Cristo: para esta última explicación, lo mismo que para ver en la escena del gallo una alusión a la fe necesaria para la salvación, fe mantenida en S. Pedro a pesar de su caída, hay que exigir en los contempladores de la representación un complicado proceso de hermenéutica, para el que no encontramos ni aun ahora suficientes fundamentos. Esta última explicación, propuesta como la propone Heisenberg ya desde su misma enunciación se comprende cuán lejana se encuentra de la sencillez y claridad de una escena simbólica popular; representar a Cristo con Pedro y el gallo, que indudablemente en un modo o en otro recuerda las negaciones, para poner a S. Pedro como modelo de fidelidad, es abusar demasiado de la ley del contraste; elementos expresivos tan significativos como el gallo y la actitud meditativa de Pedro no se pudieron escoger solamente para hacer recordar las palabras de Pedro "aunque sea necesario morir contigo yo no te negaré" .Esta misma explicación ha sido modificada por L. De Bruyne y sus inconvenientes han quedado disminuidos por el hecho de incluirse en la significación también la vacilación de Pedro; esto no quita, sin embargo, que la dificultad esencial continúe en pie; nadie podrá negar que por familiarizado que se esté con la ley de la contraposición constantiniana, ante la escena del gallo es difícil pensar en la fidelidad o en la fe de Pedro en la divinidad de Cristo; en cambio es fácil recordarse de su caída y restitución, como ejemplo de penitencia y de esperanza en el perdón.

Dos sarcófagos han llegado hasta nosotros con una notable variedad en la escena del gallo: el del Museo del Capitolio de Roma [fig. 10] y el del Museo van Cudhéden, de Leyden, en Holanda (WS 1-160-93). El ejemplar romano es un sarcófago de friso continuado de estilo y factura algo peculiar, pero de edad ciertamente constantiniana. La escena central es la del gallo: Cristo en el centro y en posición frontal vuelve ligeramente la cabeza hacia su izquierda, para dirigirse a Pedro que le escucha atentamente, con la mano en la barba y el volumen en la izquierda. Cristo tiene en su mano izquierda, recogida ante el pecho, la vara taumaturga; con la derecha hacía el gesto oratorio; un tercer personaje forma parte del grupo, a la derecha de Cristo; la sierva del sacerdote, que tiene el gallo a sus pies (74). La presencia de la sierva, que en las escenas meramente narrativas del s. V es frecuente, excluye aquí la interpretación del anuncio de la negación, y, no tratándose en esta época de sola narración de hechos, como se ve además por las otras escenas, hay que interpretarla como un elemento más de expresión con el mismo cometido que el gallo: el recuerdo de la caída que es el fundamento de confianza, supuesto el perdón y la restitución subsiguiente (75).

---

74 Unico caso conocido en los sarcófagos; el tocado de la cabeza de la sierva es notablemente semejante al de la placa de marfil del Museo Británico (n.° 385).

75 No insisto demasiado en esta afirmación sobre la escena del sarcófago del Capitolio, porque hay que admitir siempre la posibilidad de algún caso aislado con menos o ningunas pretensiones simbólicas.

La otra variedad se encuentra en la escena del gallo, también central, del sarcófago columnado de Leyden, datable entre los años 350-370. El gallo está sobre una columna y ocupa el eje central de la composición: a la izquierda está S. Pedro vuelto hacia el centro; a la derecha Cristo, vuelto hacia su derecha, también hacia el centro; a los pies de Cristo, ante S. Pedro y la columna, una mujer postrada a la manera de la hemorroisa, en acto de súplica. De nuevo una clara expresión de la esperanza, fundada en el insigne ejemplo de misericordia divina ejercitada en el mismo príncipe de los Apóstoles (76).

En el sarcófago de Leyden, lo mismo que en el lado menor izquierdo del Lat. 174, el gallo aparece sobre una columna. Esta misma circunstancia se da en los dos únicos casos conocidos de la escena del gallo en las pinturas de las catacumbas: el fresco del cementerio de Ciriaca (WP 242,1) y el de la región recientemente descubierta en el de Comodila [fig. 35]. En el primer caso, la escena del gallo está en el lado izquierdo del intradós de un arcosolio, en frente de la recogida del maná, que decora el otro extremo del mismo intradós; la luneta del arco está adornada con la escena de las vírgenes prudentes; en la parte baja frontal del arcosolio está representada la orante encuadrada entre dos cortinas alzadas por dos figuras masculinas. La pintura de Comodila ocupa la luneta de un arcosolio lateral; en el mismo cubículo y de frente a este arcosolio, hay otro con la escena del milagro petrino de la fuente; en el arcosolio del fondo de la sala Cristo en pie con un libro abierto aparece en medio de los dos santos del cementerio, Félix y Adaucto.

Me he detenido en describir sumariamente la decoración de los arcosolios relacionados en algún modo con el decorado con la escena del gallo, por considerar esas otras pinturas en alguna manera como los *contextos iconográficos* de la escena. Es claro que no es el mismo caso que el de los sarcófagos; más fácilmente se puede dar en un cubículo de un cementerio una serie de escenas sin pretendida relación mutua, que en el frente de un sarcófago. Si quisiéramos mantener nuestra interpretación, que, por otra parte no es más que una de las más comúnmente admitidas con alguna que otra precisión, la escena del gallo en *pendant* con la de la recogida del maná en el cementerio de Ciriaca simbolizaría la confianza en el perdón y la eucaristía, medios que disponen al fiel como a las vírgenes prudentes para la entrada en el banquete eterno. En Comodila se trataría de perdón-penitencia y bautismo, juntamente con el importante tema de la fe, la doctrina de Cristo, de la que han dado testimonio — μαρτύριον — los santos Félix y Adaucto.

Sin embargo, no hay por qué pretender mantener siempre una misma línea interpretativa cuando no consta con una relativa certeza. Los marfiles del siglo V, la puerta de Sta. Sabina, y los mosaicos de S. Apolli-

76 Se ha discutido mucho antiguamente sobre la interpretación del sarcófago Lat. 183 (WS 8,4). Es un caso realmente extraño y tan excepcional, que no es necesario ocuparse largamente de él. Véase la nota en el catálogo, Ap. 124.

nare Nuovo en Ravena demuestran la existencia de una serie de representaciones de la Pasión en las que entra la escena del gallo como parte integrante, con intentos meramente narrativos. No creo probable que suceda lo mismo en las dos pinturas catacumbales, pero hay una circunstancia que hace dudar; en las pinturas, los mismo que en los marfiles, en la puerta de Sta. Sabina (77) o en el mosaico, el gallo se halla sobre una columna o pedestal; en la de Comodila hay un fondo de edificios que recuerda el lado menor del sarcófago Lat. 174, en el que también está el gallo sobre una pilastra; nos encontramos ante una tradición procedente del Oriente (78) la cual quizá ya desde sus principios se mantiene alejada de todo simbolismo. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que una vez introducida esa forma oriental en el ambiente sepulcral romano es fácil presumir que quedase incorporada al significado común ya explicado.

* * *

A excepción de la escena del gallo, en las escenas petrinas de los sarcófagos de la primera mitad del siglo IV se ha tardado mucho tiempo en reconocer a S. Pedro como verdadero protagonista. Tanto el arresto como el milagro de la fuente, sobre todo este último, se atribuyeron por siglos a Moisés, hasta que por fin cayó el principal obstáculo que se oponía a la verdadera interpretación: la incomprensión del significado de los sombreros con que se tocan los personajes que acompañan a S. Pedro en estas escenas. Se ignoraba qué pudiesen representar esos gorros aplastados y redondos de las dos figurillas que beben el agua que brota milagrosamente de la peña. Por otra parte, la escena de la fuente esculpida en los sarcófagos era semejante a la del milagro de Moisés en las pinturas de las catacumbas; los que bebían tenían que ser por consiguiente los judíos sedientos en el desierto; los gorros enigmáticos, por tanto, una especie de sombreros característicos de los hebreos. Y de aquí se dedujo a veces que la escena del arresto tenía que ser también escena de Moisés, ya que también estaban presentes en ella los judíos. La misma deducción se hizo con respecto a la escena del lector, aunque se varió mucho en cuanto a la interpretación del personaje principal, con tal de suponer siempre uno al que cuadrase la presencia de los judíos, garantizados por los famosos gorros.

Bottari tuvo una buena intuición cuando la contemplación de unos vidrios dorados con la escena de la fuente y el nombre escrito de Pedro le sugirió que también en los sarcófagos podría ser que el autor del milagro fuese S. Pedro y también fuese el Apóstol el que aparecía al lado, conduci-

---

77 Lipsanoteca de Brescia (n.° 384); Placa de marfil del Museo Británico (n.° 385). Id. del Mus. del Louvre (n.° 388). Véase también la de Florencia (Ap. 152).

78 El carácter oriental de los marfiles citados y sobre todo de los relieves de la puerta de Sta. Sabina y del sarcófago Lat. 174 son generalmente admitidos; de este último nos ocupamos particularmente en el cap. IV. Defienden el origen galo del gallo sobre la columna A. C. Soper, ArtBull. 20 (1938) 186, H. H. Arnason, ArtBull. 20 (1938) 206, n. 82 y, sobre todo, S. A. Callisen, *The iconography of the cock on the column;* ArtBull. 21 (1939) 160-178.

do prisionero (79). Este primer paso sirvió después para la explicación tipológica Moisés-Pedro, que veía en el milagro de la fuente el hecho histórico de Moisés, pero atribuido en los sarcófagos a Pedro, como verdadero o nuevo Moisés del pueblo cristiano. Así opinaron Marchi, Garrucci, De Rossi (80).

Por fin, en 1900, de Waal (81) hace caer en la cuenta —aunque lo advierte tímidamente— que el gorro redondo y aplastado no lo tienen nunca los judíos de las esculturas (paso del Mar Rojo, por ejemplo) y sí en cambio los soldados de los relieves del Arco de Constantino: insinúa que debe ser típico de los soldados a las órdenes del *Praefectus Urbis*.

P. Styger, en 1912 y 1913 aclara definitivamente el significado del *pileus pannonicus* aduciendo el texto de VEGETIUS (82):

> «Usque ad praesentem prope aetatem consuetudo permansit, ut omnes milites pilleis, quos pannonicos vocabant, ne gravis galea videretur in proelio homini, qui gestabant aliquid semper in capite».

En tiempos de Vegetius, pues, hacia 380, era reciente el uso de los gorros de piel para descanso de los soldados que durante la batalla debían

---

79 G. S. BOTTARI, *Roma Sotterranea, III* (1754) p. 27: «Se non che un antico vetro cimiteriale riportato dal Boldetti, ha in me destata quest'altra idea. Nel detto vetro si rimira un'imagine che par di Mosè in atto di percuotere la rupe. Per altro questi non è Mosè, ma S. Pietro rappresentato in figura di quel patriarca, come é manifesto dal nome PETRUS, che quivi è pure espresso. Ora chi sa, dico io, che parimente il Mosè scolpito in quest'arca non rappresente ancor qui S. Pietro, il quale fondò la Chiesa romana e che fu il primo che ai romani mostrò l'efficacia dell'acqua del santo battesimo? Quindi nelle altre tre figure si potrebbe pur sospettare, che sia effigiata la cattura di S. Pietro medesimo seguita in Gerusalemme, da cui essendo stato liberato miracolosamente, venne poi a Roma a predicare il Vangelo...» Cfr. [fig. 50].

80 Véase sobre estas antiguas opiniones el artículo de P. STYGER, *Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen*: RömQu. 27 (1913) 17-74: de estas sentencias trata en las pp. 37-44. Se opone también enérgicamente G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten*, pp. 54-58. La escena del arresto más fácilmente podía entenderse como de S. Pedro, porque se podía pensar en la prisión del apóstol en Palestina, con lo cual los «judíos» no resultaban tan incomprensibles en una escena cuyo personaje principal presentaba tan gran parecido con el S. Pedro de la escena del gallo. Este mismo parecido contribuyó en el caso del milagro de la fuente, a la formación de la teoría de la tipología Moisés-Pedro, fundada principalmente en los vidrios dorados con el nombre de Pedro inscrito. Véase nuestro capítulo IV.

81 A. DE WAAL, *Der Sarkophag des Junius Bassus in der Grotten von St. Peter* (Roma 1900) 92-94.

82 P. STYGER, o. c. RömQu. 27 (1913) 26-37. El texto de Vegetius se encuentra en el Epit. rei milit. I, 20. Styger reproduce en la fig. 3 la columna del mártir Achileus, de la Basílica de Sta. Petronila, en el cementerio de Domitila; en el relieve de esta columna se ve al soldado que ejecuta la degollación del mártir, y que tiene el *pileus pannonicus*. En la p. 35, n. 2, cita Styger un artículo suyo de 1912, en el que ya había llamado la atención sobre el texto de Vegetius. Una cierta duda sobre si el *pileus pannonicus* no fuese propio de los *apparitores*, lo manifestó también PIO FRANCO DE' CAVALIERI en Studi e Testi 22 (1909) 55. Véase sobre la historia de la interpretación petrina E. WEIGAND, *Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuerer Forschungen*: ByzZeit 41 (1941) 104-164. En la p. 130 n. 4 critica con razón el proceder de G. WILPERT, *I Sarcofa-*

llevar el pesado casco; los *apparitores* de la ciudad, como dice Styger, no tenían nunca por qué llevar casco; de ahí que fuese el *pileus pannonicus* casi distintivo de estos soldados-policías.

Quedaba así deshecho el enredo que por tanto tiempo había impedido la identificación de S. Pedro. Styger, con los demás autores ya citados en el capítulo I, una vez descifrado ese primer enigma, pasó sin más a establecer la debida relación de las escenas con las leyendas apócrifas. Wilpert en cambio, quiso encontrar la explicación en los escritos canónicos. Un militar bautizado por S. Pedro no podía ser más que el centurión Cornelio (83). Así explica Wilpert la escena de la fuente y aún se lee en alguna que otra obra reciente el título de: bautismo de Cornelio, para designar dicha escena. La denominación convendría abandonarla definitivamente; la interpretación de Wilpert, además de no apoyarse en ningún dato positivo, es evidentemente inadecuada, ya que en los monumentos no es uno el que se beneficia de la acción milagrosa de Pedro sino ordinariamente dos, ambos vestidos exactamente igual y sin ningún distintivo de centurión, sino de simples soldados (84).

La escena del milagro de la fuente

Una vez asegurada la relación directa con la leyenda apócrifa de la escena de la fuente, no hay dificultad especial en la interpretación inmediata de ésta, considerada en su forma más frecuente (85): S. Pedro, vuelto generalmente de perfil o de tres cuartos, toca con la vara taumaturga, que tiene en su mano derecha, una roca, reducida muchas veces a un bloque redondeado del que brota una larga y ondulada vena de agua. Generalmente dos pequeñas figuras de soldados beben del agua o directamente, o recogiéndola antes con las manos juntas en forma de cuenca. Uno de los soldados yace casi postrado; el otro, se acerca a la fuente más erguido, detrás del anterior. En muchos casos asisten uno o más personajes de fondo, que en época posterior pueden ser también soldados.

Evidentemente la escena representa un milagro de S. Pedro, que hace brotar el agua de la roca. Becker creía que en todos estos casos se trataba del milagro de Moisés en el desierto y a todas estas escenas dio una

---

gi cristiani antichi I (Roma 1929) 109, donde cita el texto de Vegetius y da las demás razones que hacen comprender el verdadero significado del *pileus pannonicus,* sin citar a ninguno de los autores anteriores.

83 Act. Apost. 10,24-48.

84 Cfr. G. Wilpert, *l. c.* Cfr. G. Stuhlfauth *o. c.* pp. 59-60, donde rechaza la opinión de Wilpert con algunos argumentos válidos y otros no tan dignos de consideración, como por ejemplo, el de las circunstancias de lugar; considera imposible que el bautismo de Cornelio que se realizó en la casa de éste, se pueda representar con un milagro realizado al aire libre. Esta incompatibilidad es muy relativa en un arte simbólico que no trata de ilustrar fielmente hechos reales. Cfr. E. Weigand, *o. c.* p. 132.

85 Con el término de interpretación inmediata queremos designar la explicación que pretende solamente aclarar qué escena se representa, prescindiendo de la intención simbólica con que se emplee en un caso concreto.

interpretación semejante: el milagro del agua en el desierto no podía representarse más que como ejemplo de *refrigerium* (86). Por lo que se refiere a la escena de Moisés, tan común en las pinturas de las catacumbas, los argumentos de Becker en favor del *refrigerium* creo que merecen más atención de la que se les ha prestado. Sin embargo, aunque la escena de Moisés se hubiese de interpretar en tal sentido, debemos advertir que la semejanza formal entre el milagro de Moisés y el de Pedro no debe alucinarnos hasta el punto de obligarnos a una interpretación paralela. Puede admitirse que la leyenda petrina dependa en su origen del recuerdo del milagro de Moisés; debe admitirse una dependencia iconográfica entre las dos escenas; pero cada una tiene un sentido diverso desde su primera concepción: Moisés golpea la roca para dar de beber a los judíos; S. Pedro —según la leyenda— hace brotar el agua para bautizar a sus carceleros. La presencia de éstos en los relieves de los sarcófagos recuerda el sentido principal de la narración: su acción de beber no puede interpretarse por tanto como refrigerio, sino como un símbolo del beneficio recibido por medio del milagro del Apóstol: el bautismo (87). En las ACTAS DE LOS SANTOS PROCESO Y MARTINIANO hemos visto ya aplicado al bautismo el gesto de beber (88):

> «Rogamus itaque vos, ut eatis quocumque voletis: tantum in eius nomine, per quem facitis res admirandas, baptizetis nos. Dixerunt eis beatissimi Apostoli Petrus et Paulus: si credere velitis toto corde... Hoc ubi audierunt qui in custodia erant, omnes unanimiter clamabant: Donate nobis aquam, quia siti periclitamur...».

La figura era ya conocida en Roma a mediados del siglo III, como nos consta por el frecuente uso que de ella hace S. CIPRIANO en sus cartas al clero romano:

> «...si sitierint et Christum quaesierint, apud nos esse potaturos, id est baptismi gratiam consecuturos».
>
> «Neminem autem moveat quod cum de baptismo loquatur scriptura divina sitire nos dicit et bibere ,quando et Dominus in Evangelio dicat: Beati sitientes et esurientes justitiam... Sicut et alio loco ad Samaritanam mulierem Dominus loquitur dicens: Omnis qui biberit ex aqua ista, sitiet iterum. Qui autem biberit ex aqua quam ego dedero, non sitiet in aeternum. Quo et ipso baptisma salutaris aquae significatur» (89).
>
> «Si autem ecclesia eius hortus conclusus est et fons signatus, quomodo in eundem hortum introire aut bibere de fonte eius potest qui in ecclesia non est?» (90).

---

86 E. BECKER, *Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst* (Estrasburgo 1909).

87 El mismo hecho de haberse tomado la escena de Moisés para representar el bautismo de los carceleros de Pedro, parece demostrar, contra Becker, que al menos en esa época, en la escena de Moisés se veía una representación del Bautismo.

88 AASS Jul. I, 303. Cfr. nuestro cap. I, p. 28.

89 S. CIPRIANO, *Epist.* 63,8 (Hartel, pp. 706-707).

90 S. CIPRIANO, *Epist.* 74,11 (Hartel p. 809). Cfr. E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik* (Bonn 1954) pp. 84-87.

E. Stommel cita estos y otros muchos textos más del mismo S. Cipriano y algunos otros de Hipólito y de la liturgia, que confirman de manera indiscutible la opinión, tan combatida por Styger, de que el acto de beber el agua era figura conocida para expresar el bautismo.

Con esto no sé si hemos explicado todo lo que los cristianos veían expresado en la escena de la fuente de Pedro. Precisamente el hecho de no haberse representado directamente la acción bautismal, da una extensión mayor a la representación; yo diría que una extensión mayor directamente pretendida por los creadores de la escena. No es solamente el bautismo lo que se quiere representar; se pone ante los ojos la obra de S. Pedro que consiste en la conversión de sus carceleros; el poder sobrenatural del Apóstol queda patente en el milagro físico y los efectos de su poder se manifiestan en el bautismo de los convertidos.

Entre los muchos ejemplares que se nos han conservado de la escena de la fuente en los sarcófagos (91), no son muchas las variantes del esquema común que merezcan tenerse en cuenta porque puedan cooperar a su clara inteligencia. Los pocos casos que puedan presentarse con un solo soldado, o con tres o más, con los soldados sin *pileus pannonicus* o con el agua entre Pedro y los soldados (92) nada aportan de nuevo a la interpretación. Veamos, sin embargo algunos pequeños grupos con especiales características, que quizá ayuden a nuestro intento.

El sarcófago estrigilado que hoy día se encuentra en el vestíbulo del Hospital de S. Juan de Letrán (WS 92,1), tiene en el centro la Orante, a la izquierda la escena del gallo y a la derecha la de la fuente. Además de los dos soldados que beben en la forma ordinaria y de Pedro que no ofrece ninguna particularidad, aparece en la escena Cristo a la espalda de S. Pedro y apoyando su mano derecha sobre el hombro de éste. Este sarcófago es

---

91 Se pueden contar unos 149.

92 En el excursus que sigue a este capítulo nos ocupamos de nuevo de los criterios para distinguir la escena de Moisés de la de Pedro. En los sarcófagos, mientras no se demuestre lo contrario, la escena se debe presuponer de S. Pedro. puesto que hay muchos ejemplares en los que ciertamente la escena es petrina y ninguno en que se pueda asegurar con certeza que es la de Moisés. No existe ningún criterio que permita asegurar en ningún caso —me refiero ahora solamente a los sarcófagos— que el protagonista del milagro es el jefe del pueblo judío. Los que se han propuesto por diversos autores —ausencia de personajes que beben, ausencia en éstos del *pileus pannonicus*. forma naturalística de la roca y del agua —no se prueba que hayan de tener más relación con Moisés que con S. Pedro, sobre todo si se encuentran en ejemplares muy antiguos: dado que la forma iconográfica de la escena petrina viene ciertamente de la de Moisés, no es extraño que en los primeros pasos de la adaptación apenas pueda distinguirse una de otra. Por esta razón. no pueden tomarse con demasiado rigor las normas establecidas por P. Styger, RömQu. 27 (1913) 53-54. y por F. Gerke. *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (Berlin 1940) 39-40 y n. 4. Este último autor habla también de la evolución de la escena en tiempos teodosianos. en los cuales, en los laterales de los sarcófagos, el milagro de la fuente presenta la peculiaridad de ocupar el agua el centro de la escena, quedando S. Pedro a un lado y los soldados al otro. Nótese sin embargo las advertencias de L. De Bruyne. *Materia e spirito nella plastica paleocristiana*: RivAc. 25 (1949) 25-46: en esta distribución influye sobre todo una necesidad técnica de aprovechar como juntura de dos piezas el mayor relieve y grosor de la vena de agua que corre de la peña.

ciertamente constantiniano y no de los últimos tiempos. No es tampoco el único ejemplar que existió de la escena en esta versión característica, porque en el cementerio de Aproniano, en la Via Latina, apareció un pequeño fragmento de otro sarcófago en el que se ve precisamente la mitad superior de S. Pedro y la mitad superior también de Cristo que apoya la derecha en el palio de éste, a la altura del hombro (93). También el sarcófago de Campli (WS 106,2) repite exactamente el mismo esquema, y es igualmente constantiniano. En otro sarcófago de hacia 320, de Montpellier (WS 99,5) detrás de S. Pedro hay un personaje que le habla; aunque el mal estado de conservación de las figuras no permite afirmarlo con seguridad, es probable que se trate aquí también de Cristo que asiste a Pedro.

El grupo es pequeño pero cuenta con ejemplares antiguos y la novedad que en él se introduce es importante. Cristo asiste a S. Pedro en su obra. La asistencia de Pedro por parte de Cristo excluye una vez más la interpretación del refrigerio y confirma la extensión del sentido a la obra total del Apóstol, que es la de la conversión y el bautismo de sus carceleros (94).

Otro grupo de ocho sarcófagos manifiesta su originalidad en la misma actitud de S. Pedro. En el esquema ordinario, S. Pedro realiza con solemnidad el milagro sin atender a los favorecidos por éste. En estos ocho sarcófagos, S. Pedro no tiene en la mano derecha la vara taumaturga (95); el agua corre de la roca y el Apóstol la muestra a los soldados abriendo la mano derecha con un gesto de invitación; a este gesto corresponde el de los soldados, en dos tiempos diferentes: en algunos de los ejemplares, los soldados beben ya; en otros, piden el bautismo a Pedro; en algún caso, uno de los soldados cae postrado, no para recoger el agua, sino en acto de veneración al príncipe de los Apóstoles (96).

Pero sobre este grupo es necesario hacer enseguida una advertencia: todos, sin excepción son ejemplares tardíos, es decir: ninguno es ya constantiniano y se pueden comprender todos entre los años 340-360 más o menos. Además únicamente el sarcófago de los Dos Hermanos [fig. 12] se encuentra en Roma; los demás son franceses o españoles (97). La forma peculiar de estas representaciones hay que atribuirla, sobre todo, a un cambio de gusto que se manifiesta en la época a que pertenecen, que es la del tránsito al llamado renacimiento clasicista de mitad del siglo IV; inte-

---

93 Frag. de Via Latina (320 o antes), RivAc. 17 (1940) 21 fig. 47: este fragmento parece que presenta características de estilo que le acercan al sarcóf. del Lat. 26 (WS 156) y que es pre o protoconstantiniano. El sarcófago de Campli es el WS 106,2 y es también más o menos de la misma época. Lo mismo se ha de decir del de Montpellier, WS 99,5.

94 Quizá puede verse una intención parecida en el sarcófago de los tres monogramas [fig. 11] y en un sarcófago de Toulouse del siglo V (WS 291,1).

95 WS 11,1; 91 [fig. 12]; 113,2; 115,1; 125,2; 148,1; 152,5; 158,1. En 148,1 y 152,5, tiene vara en la izquierda.

96 Cfr. WS 115,1; 148,1; 152,5.

97 Son de Arles, Cahors (hoy en Leningrado), Poitiers, Tarascón, Zaragoza y Hellín (hoy en Madrid).

resa más en este tiempo la belleza de la forma que la intensidad de la expresión, la simpatía humana, más que la objetividad dogmática; se busca la plasticidad, el volumen, el movimiento, la composición escenográfica (98). No hay que perder de vista sin embargo que la escena sigue siendo la misma y la nueva actitud de S. Pedro y la de los soldados se adapta perfectamente a su significado primitivo, expresado ahora con mayor habilidad artística y mejor forma: se plasma en el mármol el momento de la conversión de los soldados y sus relaciones y conversación con S. Pedro.

Hay, finalmente, otro grupo con una llamada contaminación entre la escena de la fuente y la del arresto: uno o dos soldados, además de los que beben, se acercan a S. Pedro y le ponen sobre el hombro la mano o alguna vez lo cogen por el brazo. No es fácil distinguir cuándo se trata de contaminación verdadera y cuándo no. Hay algún caso en que parece probable, como en el sarcófago de Gerona —17— (WS 112, 2), en el que un soldado agarra la mano izquierda de S. Pedro. Digo sólo que parece probable, porque el gesto no es necesariamente hostil; el mismo gesto usan a veces los dos personajes que asisten a la Orante (99). En los demás casos (100), el soldado que se acerca a S. Pedro le habla o le apoya la mano en el hombro, como Cristo en los sarcófagos del primer grupo que acabamos de considerar. En la placa del Museo del Foro de Augusto (101) hay en la escena de la fuente esta llamada contaminación; pero al otro lado de la concha con el busto de la difunta, está la escena completa del arresto.

Puede ser, por tanto, que estos ejemplares no representen más que una pequeña variedad en la que se añaden uno o dos protagonistas más; en todo caso sirve la peculiaridad para acentuar el carácter extensivo de la escena, que comprende en su significado también la petición o súplica de los convertidos. Si hubiese verdadera contaminación, o en los casos en que la haya es evidente que en la escena contaminada se representa la conversión y bautismo de los carceleros. Este último grupo tiene siempre el valor de contar con ejemplares bastante antiguos (102).

Conviene ahora pasar a la consideración del contexto en que esta escena se presenta en los sarcófagos. Ya desde antiguo se repite que la escena de la fuente se encuentra casi siempre en posición simétrica con la de la resurrección de Lázaro, ocupando ambas los dos extremos del sarcófago. El procedimiento que hemos visto seguir a Dinkler en su investigación sobre la *trilogía* se basa en esta opinión hasta el punto de no tomar en considera-

---

98 Cfr. F. Gerke, *Christus in der spätantiken Plastik* (Maguncia 1948) 25 y 27-28.

99 Por ejemplo, en el sarcófago estrigilado de Barcelona (WS 110,3), o en el de Cesauria (WS 297,1).

100 Por ejemplo, el sarcófago estrigilado de Córdoba (WS 109,6) o el de friso de Arlés 20 (WS 113,1). Ahora también el nuevo sarcófago de Córdoba. Cfr. Catálogo, núm. 60 bis.

101 WS 259,3; cfr. nota en el catálogo.

102 Sarcófago de Gerona 17 (WS 112,2) (300-320?); sarcófago de Villa Albani (WS 113,3) (c. 320); sarcófago de Arlés 20 (WS 113,1) (c. 320); los demás, fuera de la placa del Foro de Augusto y el de Córdoba que son constantinianos, son de hacia 340: WS 91 [fig. 12]; 99,1; 113,2; 115,1; 122,2; 148,1; 158,1.

ción más que los sarcófagos que tienen estas dos escenas en los extremos, para concluir que así tuvo que ser también el arquetipo, antes del cual no existió ninguna de las escenas de S. Pedro. Hemos visto que esta última deducción carece de verdadero fundamento y que los monumentos demuestran al contrario que el paralelismo de las dos escenas dichas en los extremos del sarcófago es más bien un segundo estadio de la evolución (103). Ahora conviene que notemos además que no existe ni siquiera en absoluto —es decir, prescindiendo del orden cronológico— una mayoría de ejemplares con dicha construcción simétrica. Contando solamente los sarcófagos completos, de 69 casos, solamente 29 tienen la resurrección de Lázaro y el milagro de la fuente en los extremos (104). Dinkler afirma que no conviene deducir sin más de la mera contraposición material de las dos escenas, una antítesis ideológica conscientemente pretendida; puede haber existido, pero hay que examinar en cada caso si realmente lo ha pretendido así el creador del esquema (105). Teniendo en cuenta este sano principio, tenemos que constatar que no existe esa mayoría, y además, que aun de los casos en que existe tal paralelismo material, hay que ser cautos en sacar consecuencias demasiado decididas por lo que al paralelismo ideológico se refiere, ya que en no pocos de los ejemplares en que se da esa colocación simétrica, la escena de la fuente va junto con las otras dos escenas petrinas, formando la trilogía; es necesario por tanto, ver si el paralelismo no será de todo el conjunto de las tres escenas de S. Pedro con todo el conjunto de las escenas que ocupan el otro lado del frente del sarcófago.

No cabe duda que en los sarcófagos ha debido influir más en la colocación simétrica de las dos escenas el elemento formal y de masas que el contenido ideológico; quizá también el ejemplo de las pinturas de las catacumbas donde desde más antiguo se oponen ya resurrección de Lázaro y fuente de Moisés. No existiendo una especial ventaja de orden técnico en las pinturas en esta contraposición, hay más bien que buscarla en la intención simbólica, que se explica igualmente en el caso de un paralelismo bautismo-resurrección o resurrección-refrigerio.

Una atención especial merece el estudio de las relaciones en que se encuentran en los sarcófagos las escenas de la fuente y del arresto. Permítasenos volver de nuevo a la fatigosa tarea del recuento. Acabamos de ver que una afirmación tan comúnmente admitida como la del frecuente paralelismo fuente-Lázaro necesita una atenuación ante el hecho evidente de la existencia de un número mucho mayor de sarcófagos que presentan la escena de la fuente sin contraposición simétrica a la de Lázaro. Ahora advertimos que a 37 ejemplares en los que la fuente y arresto aparecen juntos, se oponen 35, en los que encontramos la escena de la fuente sin que exista la del

---

103 Cap. I p. 23.

104 Son los números del catálogo: 15, 16, 37, 56, 65, 68, 73, 108, 166, 171, 177, 218, 231, 240, 247, 253, 261, 264, 284, 285, 288, 297, 298, 304, 313, 328, 331, 338, 342. En el nuevo sarcófago de Córdoba (60 bis) es la escena de Abrahán la del otro extremo.

105 E. Dinkler, *Die Ersten Petrusdarstellungen*, p. 21.

arresto; mas otro grupo de 12 sarcófagos en los cuales vemos las dos escenas pero separadas (106). Los ejemplares más antiguos se encuentran igualmente repartidos en cada uno de los tres grupos. De aquí hemos de deducir que la escena del arresto, por lo que toca a la de la fuente, ha de tener con respecto a ella un significado del que fácilmente puede prescindir, pero que al mismo tiempo con gusto se le incorpora; es decir, un significado complementario.

La escena del arresto

Mirando ahora el problema desde el punto de vista de la escena del arresto, vemos que muy pocas veces podemos encontrar esta escena sin la de la fuente. Unicamente en 9 casos, contra 50 (107). No es necesario insistir por tanto en que la escena del arresto tiene un valor casi exclusivamente complementario de la de la fuente. Hay seis sarcófagos en que la escena del arresto es la única escena petrina; en cuatro casos ocupa un puesto idéntico al que en otros ejemplares semejantes ocupa la escena de la fuente; en tres sarcófagos estrigilados tiene en el otro extremo la escena de la curación del ciego, y en un sarcófago de friso y uno estrigilado, la resurrección de Lázaro (108). Si en estos casos en que el arresto se encuentra como única escena no hemos de ver una intención meramente narrativa, es necesario que el arresto signifique algo más que el mero acto de la detención de S. Pedro (109) y que su significado sea complementario del de la fuente. A ambas condiciones satisface plenamente una interpretación de la escena que vea en ella la intención de recordar, no sólo el arresto, sino también la conversión de los soldados, o al menos un elemento de la obra de Pedro, que convierte a sus carceleros. Así se explica que pueda unirse a la escena del milagro de la fuente como amplificación de ésta y que apenas se expli-

---

106 Fuente sin arresto: núms. 9, 14, 15, 16, 37, 56, 67, 72, 73, 82, 91, 99, 159, 177, 209, 215, 231, 233, 240, 245, 256, 264, 269, 273, 279, 297, 302, 304, 313, 319, 340, 341, 344, 345, 346.

Fuente y arresto juntos: núms. 21, 65, 68, 76, 100, 108, 132, 135, 166, 171, 180, 185, 208, 227, 237, 243, 247, 250, 253, 260, 261, 266, 268, 271, 272, 276, 277, 278, 280, 284, 285, 298, 315, 328, 331, 332, 338.

Fuente y arresto separados: 52, 66, 92, 94, 137, 164, 200, 211, 218, 215, 274, 342.

107 Cuatro estrigilados: Gerona 14 (WS 110,1); Bareclona 2 (WS 110,3); Cesauria (WS 297,1); Cem. S. Sebastián (núm. 202). Cuatro de friso: Barcelona 3 (WS 109,7); Lat. 116 (WS 123,3); Atrio de S. Lorenzo, en Roma (WS 197,5); Col. Wilshere, en Oxford [fig. 19]. Uno de doble friso: Arlés 27 (WS 122,3).

108 La curacion del ciego en WS 110,1; 110,3; 297,1. Resurrección de Lázaro en el de la Col. Wilshere y en el estrigilado de .S Sebastián [fig. 19] y (núm. 202).

109 No es fácil presuponer esta intención meramente narrativa en la época constantiniana y menos en composiciones tan paralelas y ordenadas como son, por ejemplo, la de los sarcófagos estrigilados con la orante en el centro y la curación del ciego a un lado y el arresto a otro. Admitido aquí el significado de arresto-conversión, se explica el paralelismo con la curación del ciego, que es iluminación sobrenatural. Lo mismo ocurre en el sarcófago estrigilado de S. Sebastián (núm. 202) con la multiplicación de los panes (= Eucaristía) en el centro y el arresto-conversión y la resurrección de Lázaro en los extremos.

que sin ella, si no es para sustituirla, pudiendo encerrar en sí todo el significado del grupo, aunque de una manera menos apta y clara que el milagro de la fuente. Esta interpretación se ve confirmada por el examen de la escena misma a través de su historia en las representaciones de los sarcófagos.

El ejemplar más antiguo que de ella se nos conserva es el sarcófago Lat. 119, llamado también sarcófago de Jonás [figs. 6 y 7]. No me detengo ahora en enumerar las diferentes dataciones que se le han atribuido (110) porque actualmente no cabe ya duda que es ciertamente preconstantiniano y muy probablemente de fines del siglo III o a lo más de los primeros años del siglo IV. Se ha oscilado mucho también en la interpretación de las dos escenas centrales superiores, sobre todo la segunda [fig. 7]. En general puede decirse que se admite que ambas escenas son de Pedro; así lo han defendido, entre otros, Garrucci, de Waal, Wittig, Styger, Wilpert, Stuhlfauth (111). Algunos autores en cambio, no aceptan la interpretación petrina por las peculiaridades que distinguen esta representación de las de la forma ordinaria con que aparece en los sarcófagos (112). Estos autores no encuentran, sin embargo, ninguna explicación positiva y proponen solamente alguna que otra hipótesis que por sí solas demuestran la imposibilidad de encontrar una explicación fuera de la obvia y natural que es la petrina (113). Wittig, Styger y Stuhlfauth han comprendido que hay que explicarlas a base de los apócrifos. Los dos primeros, especialmente Styger, explica la segunda escena como una representación del momento tantas veces narrado en las diversas redacciones de la leyenda, cuando los carceleros con-

---

110 G. Wilpert lo data incluso en el siglo II (WS I, 109); G. Stuhlfauth, en cambio, o. c. pp. 96-97, lo cree nada menos que de fines del IV. F. Gerke lo data con razón a fines del s. III; cfr. F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, pp. 38ss.

111 R. GARRUCCI V, p. 17; A. DE WAAL, RömQu. 25 (1911) 147; J. WITTIG, *Die altchristlichen Skulpturen im Museum des deutschen Campo santo in Rom*. (Roma 1906) 117; P. STYGER, RömQu. 27 (1913) 60-63; ID., *Die altchristliche Grabeskunst* (Munich, 1927) 99. G. WILPERT, Studi Romani 3 (1922) 14-34; ID., WS I, 115. G. STUHLFAUTH, o. c. pp. 95-101.

112 Las diferencias con respecto a la forma ordinaria son: en vez de una pequeña roca, el agua corre por una montaña; beben tres personajes en vez de dos, sin *pileus pannonicus* y distribuidos alrededor de la montaña; con respecto a la segunda escena, la presencia de personajes que se arrojan a los pies de Pedro y la posición de los dos que le preceden y siguen, además de la indumentaria y carencia del *pileus*.

113 En G. WILPERT, *S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche*: Studi Romani 3 (1922) 14-34 se pueden ver, en la p. 20, n. 3 las diversas opiniones expresadas antiguamente, cuando aún se desconocía la existencia de una escena propiamente petrina de la fuente: G. S. BOTTARI, *Roma Sotterranea* I p. 192: fuga de los apóstoles (quizá Pedro, a juzgar por el aspecto), con ocasión del prendimiento de Cristo; o el mismo prendimiento de Cristo. E. BECKER, RömQu. 26 (1912) 168: Lot salvado del exterminio de Sodoma. O. MARUCCHI, *Guida del Mus. Christ. Lat.* (Roma 1898) 35: la peste declarada en el desierto. L v. SYBEL, *Christliche Antike* (Marburg 1906-1909) II p. 120: huída de Moisés, etc.

Modernamente, E. DINKLER, o. c. p. 48, considera la escena de difícil interpretación (la segunda), exagerando el mal estado de conservación que en realidad se reduce únicamente a la restauración de algunas de las cabezas. F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, p. 39, n. 2 afirma que la escena de la fuente del Lat. 119 es ciertamente de Moisés y que la segunda debe ser otra escena de la vida del mismo Profeta, o la de Lot defendida por Becker. Véase a este propósito la precedente nota 92.

vertidos y los fieles persuaden a Pedro que huya de Roma. Styger cree que éste es el verdadero sentido además de todas las llamadas escenas de arresto. Stuhfauth no excluye esta posibilidad para el Lat. 119 (114) pero se inclina a ver simplemente el arresto, con una singularidad que consiste en la presencia de los fieles que se arrojan a los pies de Pedro para impedir su captura. En esta opinión última influye su errada datación del sarcófago a fines del siglo IV (115).

Aunque los tres personajes que beben no tengan aún el *pileus pannonicus* —lo cual está de acuerdo con la antigüedad del sarcófago Lat. 119—, son ciertamente tres soldados. No hay entre ellos ninguna distinción (116); los tres visten la calza militar, la túnica suscinta y la pénula corta. Wilpert insiste con razón en el carácter militar del atuendo de los que beben. En cuanto al grupo principal en esta segunda escena, aun prescindiendo de las cabezas que son restauradas, no sé cómo se pueda pensar que el primer soldado de la derecha conduzca prisionero a Pedro: avanza ante él, sin cogerle, con movimiento precipitado. El soldado que sigue a Pedro apoya la mano en el hombro de éste y más bien se diría que le empuja con insistencia. Véanse los fragmentos de las diversas redacciones de la leyenda petrina reunidos en el capítulo primero; en cada uno se dan diferentes pormenores del episodio de la conversión y del bautismo; en ninguno de los que tratan de él, se omite la expresa mención de la súplica de los fieles al Príncipe de los Apóstoles para que huya. En el MARTYRIUM BEATI PETRI A LINO EPISCOPO CONSCRIPTUM se distinguen incluso dos grupos de suplicantes: en el cap. IV, son Marcelo *et fratres, matronae* y *adolescentes quoque, quos ipse sollicite custodiens in fide et castitate sedulo educabat, manus protendentes in caelum et porrecti ante faciem illius velut subito mortui, cadentes in terran vociferabantur...*". En el cap. V en cambio: "*Sed et custodes carceris, Processus et Martinianus cum reliquis magistranis et ex officio iunctis postulabant eum, dicentes: Domine, quo vis abscede...*" (117).

De construcción estrechamente emparentada con la del Lat. 119 era un sarcófago del Vaticano hoy perdido, pero del que Bosio nos ha transmitido un dibujo copiado también fielmente por Garrucci [fig. 5]. Antes de la muerte de Bosio, en 1629 se encontraba ya sirviendo de fuente en una plazoleta, frente a la Iglesia de S. Juan de la Piña; allí lo vió también Aringhi según nos cuenta en 1659 (118). En el milagro de la fuente no hay más personajes que el autor del prodigio; sigue a su lado la escena de la multiplicación de los panes y a continuación la de Pedro precedido y seguido por dos hombres. El dibujo es bastante deficiente, pero se ve que el primer

114 *o. c.* p. 125, al final, después de haberla rechazado precedentemente.

115 Al creerla de fines del siglo IV, supone la existencia anterior de escenas de arresto y, en esta suposición, la forma peculiar del Lat. 119 una degeneración tardía.

116 F. GERKE, *o. c.* p. 39, n. 2, dice que de los tres que beben, dos tienen clámides y el tercero solamente túnica. No existe tal diferencia. Véase [fig. 7] y además WS I, 109.

117 Lipsius-Bonnet, pp. 5-7.

118 A. BOSIO, *Roma Sotterranea*, 1632, p. 93. P. ARINGHI, *Roma Subterranea* (Paris 1659) 196. R. GARRUCCI, 377,1.

personaje de la derecha tiene un movimiento violento de sus vestiduras, que corresponden sólo a una marcha precipitada como la del Lat. 119. En el soldado que sigue a S. Pedro se pueden adivinar aún los vestigios de la pénula (119).

En estos dos sarcófagos, que constituyen, el primero, el más antiguo ejemplar, y el segundo uno de los más antiguos, S. Pedro y los dos acompañantes no marchan hacia la escena de la fuente, sino que se apartan de ella marchando en sentido contrario. Esta circunstancia tan llamativa sobre todo en el Lat. 119, favorece también la interpretación de la escena como representación de un momento que sigue al milagro y al bautismo, es decir, al momento en que los fieles y soldados persuaden a Pedro que huya.

Examinando los 30 sarcófagos en que se encuentran las dos escenas juntas y cuyo estado de conservación permite esta comparación, observamos que en 15 de ellos S. Pedro marcha en dirección opuesta a la fuente y en otros 15 en la misma dirección. Del número pues no podemos deducir gran cosa. Pero sí es significativo que los más antiguos se encuentran todos en el primer grupo (120). No creo que sea aventurado afirmar que en su origen la escena representaba la súplica o invitación a la huída, y era por tanto una mera amplificación de la escena de la fuente, completando de esta manera el sentido de conversión. Sin embargo, ya desde casi sus orígenes se debió ver también en ella el arresto. Es un hecho innegable, contra Styger que en bastantes casos las características de la escena se adaptan mejor a la interpretación de arresto que a la de invitación a la huída; así, por ejemplo, en el sarcófago estrigilado del Museo de Barcelona (WS 110,3), en el que los dos soldados agarran fuertemente ambos brazos de S. Pedro; o en el sarcófago de friso de la colección Wilshere [fig. 19], o en el fragmento del Museo de Berlín (WS 107,9), etc. Sea por incomprensión de la primera creación (Lat. 119), sea por cualquier otra razón de las varias que pueden proponerse (121) parece que debe admitirse como interpretación casi general la del arresto. Siempre queda en pie el carácter complementario que únicamente se entiende perfectamente si el arresto lleva consigo además la idea de conversión o está destinado a ilustrar ésta. No en vano, un gran número de ejemplares —38 casos, de 83— presentan a Pedro en la escena del arresto con el gesto de hablar. La vara taumaturga que al menos en 19 ca-

---

119 No es éste el único caso en que se inserta la representación de la eucaristía entre la fuente y el arresto: Cfr. WS 106,1 y 104,6. Un repertorio parecido al del sarcófago encontramos en WS 9,1; 9,2 y 158,2.

120 Marchan en sentido contrario a la fuente en los siguientes: Lat. 119 [fig. 7] (fines del s. III-principios del IV); Lat. 161 (WS 127,1) (310-315); Lat. 180 (WS 215,7) (310-320); Arlés 31 (WS 61,3) (c. 320); Mus. Termas. Claudiano [fig. 3] (315-325); Villa Doria-Pamphily (WS 114,1) (300-310); Gerona 15 (WS 112,3) (constant.); Cripta de S. Dámaso (WS 129,2) (constant.); Lat. 127 (WS 143,1) (constant.); Lat. 175 (WS 218,1) (constant.); Lat. 189 (WS 218,2) (constant.); Lat. 212 (WS 157,1) (constant.); Lat. 222 y 227 (WS 229,1) (constant.); Desaparecido (WS II-311-195) (constant.); Zaragoza 47 (WS 158,1) (340-350).

121 Quizá por ser más obvia la representación del arresto y más fácil de realizar en la escultura; o por servir mejor, por contraste, para expresar la idea de conversión, junto al milagro de la fuente.

sos lleva Pedro en la escena del arresto, contribuye a marcar su relación con el milagro de la fuente. En un ejemplar tardío, el sarcófago de Cahors, hoy en Leningrado (WS 115,1) se ha expresado esta idea con perfecta claridad: S. Pedro entre los dos soldados vuelto hacia la escena siguiente, la del milagro de la fuente, abre ambas manos señalando hacia ese lado: allá son los soldados los que piden y suplican el bautismo, uno de ellos con el mismo gesto anterior de S. Pedro, el otro postrado a sus pies.

La escena del lector

Lo dicho hasta ahora sobre la escena del arresto ayuda para entender el significado de la escena del lector. Es ésta una escena no muy frecuente, de las que nos quedan 12 ejemplares seguros y algunos probables (122). La más lograda artísticamente es la representada en el sarcófago laterano de los Dos Hermanos [fig. 15]: S. Pedro sentado sobre una peña lee en un volumen que mantiene desplegado con ambas manos; un soldado, de pie, ante S. Pedro, sostiene con una mano el volumen; la escena está encuadrada por dos árboles; tras el de la derecha, a la espalda de S. Pedro, otro soldado observa atentamente por entre las ramas. Esta escena es más bien tardía, aunque uno de los ejemplares que la conserva —aunque apenas reconocible por las restauraciones sufridas— es claramente constantiniano: el Lat. 175 (123). No ha sido unánime, ni mucho menos, la interpretación de esta representación. Aringhi, Bottari y otros, creían que se trataba de Moisés leyendo la ley a los judíos (124); Le Blant opinaba que el personaje principal era Esdra; Garrucci pensaba en Jeremías (125). Marucchi admitió la posibilidad de que se tratase de S. Pedro leyendo la ley a algunos judíos (126). Cuando se comprendió por fin que el pileus pannonicus era propio de soldados y no de hebreos, se entendió finalmente que era ésta una escena más de S. Pedro. A diferencia de las demás escenas petrinas, no se ajusta a ninguna de las narraciones apócrifas conservadas. P. Styger concluye su examen de los 12 ejemplares con la escena del lector con estas palabras: "Aunque a base de las conclusiones deducidas no podemos abarcar todo el contenido de la escena, sin embargo, queda asegurado un resultado general: debe tratarse de una persecución del apóstol Pedro, por parte de los *apparitores*" (127). Con razón afirma Styger cautamente, que con el sig-

---

122 Cfr. WS 91 [fig. 15]; 122, 1; 122,3; 152,1 [fig. 16]; 155,1; 155,2; 155,3; 155,5; 155,6; 218,1; Arlés 4 (Benoit, 1, lám. 1). Los probables son: WS 45,1; 152,2; 155,4; 291,1; I-189-110; Frag. de Valcabrère (RömQu. 25 (1911) 126); Arlés (Benoit, 26, lám. 14,4).

123 Actualmente la escena se halla transformada ridículamente en Cristo sentado acompañado por dos apóstoles con túnica succinta. Véase a este propósito P. STYGER, *Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen*, RömQu. 27 (1913) 46-47 y WS 218,1.

124 P. ARINGHI, *Rom. Subt.*, p. 252; G. S. BOTTARI, *Rom. Sott., II*, p. 5.

125 E. LE BLANT, *Arles*, p. 6; R. GARRUCCI, *Stor. Art. Cr., V*, p. 28.

126 O. MARUCCHI, *Guida Mus. Crist. Lat.*, p. 16.

127 P. STYGER, o. c., p. 52.

nificado de persecución o arresto de S. Pedro por los soldados no pretende haber explicado todo el contenido de la escena. En efecto, los soldados que observan a Pedro mientras lee, manifiestan a veces una actitud hostil. Así parece cierto, por ejemplo, en el sarcófago columnado de Lyon (WS 122,1) y quizá en el Lat. 175 (WS 218,1). Pero no es hostil ciertamente la actitud del soldado que se postra a los pies del apóstol en el sarcófago de Arlés 21 [fig. 16]; en este mismo sarcófago el otro soldado apoya la mano en el borde del volumen que lee S. Pedro. Esta actitud que en sí no es tampoco hostil y en este caso mucho menos, se repite en el sarcófago de los Dos Hermanos [fig. 15]; en este mismo sarcófago, el otro soldado que se asoma tras el árbol extiende y alza el brazo derecho con la mano abierta, gesto que aquí no parece se pueda interpretar más que como gesto de admiración.

El hecho que la actitud de los soldados pueda aparecer indiferentemente hostil o amigable, e incluso de veneración, prueba suficientemente que el significado pretendido puede manifestarse en todas esas maneras: esto sucede únicamente si se quiere expresar, como en la escena del arresto, el poder o la obra de S. Pedro que convierte a los soldados. Unas veces aparecen los soldados aún hostiles, oyendo la doctrina de S. Pedro; otras, ya convertidos, después de oirla; o en el momento de la conversión. Son meras diversidades de acento que no cambian la idea fundamental de la conversión o de la obra de conversión del Príncipe de los Apóstoles. Entendida así, la escena del lector podemos decir que no es más que una nueva amplificación del tema ya expresado con la del milagro de la fuente y la del arresto. Lo mismo que el arresto sirve de complemento a la fuente, a la que casi siempre acompaña y a veces sustituye, la escena del lector completa o desarrolla la del arresto o simplemente lo narra de otro modo; con el arresto va algunas veces y a veces también lo suplanta.

Stuhlfauth hace un minucioso catálogo en el que se detiene a describir muchos particulares que poco o nada ayudan para la inteligencia de la escena. Demasiado preocupado por ver en las esculturas una representación casi literal de las narraciones apócrifas, concluye que a la escena del lector debe corresponder alguna leyenda que no ha llegado hasta nosotros (128). Dado que de todas las demás ha quedado constancia en los escritos conservados, creo que es más justo pensar que se trata de una originalidad artística para representar la historia de la conversión de los carceleros, inspirada iconográficamente en la antigua representación del filósofo (129).

---

128 G. Stuhlfauth, *Die Apokryphen Petrusgeschichten*, pp. 47-50. En las pp. 48-49, se ocupa del «Cristo visionario», a propósito del sarcófago de Arlés 21 [fig. 16]; es claro que no es necesario recurrir a explicación tan extraña.

129 Las semejanzas formales de esta escena con la antigua del filósofo sentado y con volumen en las manos son demasiado patentes para tener que insistir en ella ni citar autores que ya las hayan advertido.

H. I. Marrou, *Mousikós aner*, pp. 118-121 y p. 284, propone como nueva interpretación de la escena del Lector, la de «saint Pierre représenté sous la figure de Moise, en train de lire aux Hébreux le livre de la Loi». Se funda en la falsa tipología Moisés-Pedro del milagro de la fuente (prescindiendiendo de los apócrifos).

Después de todo este análisis de cada una de las escenas petrinas de los primeros cuarenta años del siglo IV, creo que podemos hacer la siguiente síntesis :

La escena de la fuente y su complemento, la escena del arresto-conversión (130) nacen juntas o se unen muy pronto, y representan principalmente la obra de conversión operada portentosamente por S. Pedro; ya a fines del siglo III forma parte este conjunto de las narraciones legendarias locales que corren en boca del pueblo. Los textos escritos de estas narraciones son solamente de los siglos V y VI.

La representación más completa y apta es la del milagro de la fuente, en la que aparece clara la conversión y bautismo de los soldados, además del poder milagroso de S. Pedro. Por eso, con frecuencia ella sola basta, sin necesidad de más amplificaciones. La escena del arresto-conversión, en cambio, es menos explícita, sobre todo cuando se acentúa más su carácter narrativo del momento de la detención. Su función completa se desarrolla cuando va junta a la anterior. A veces, sin embargo, basta también ella sola, para los que sabían bien cuál era su verdadero significado completo. En esta misma línea de la amplificación se inserta la llamada escena del lector, que no es más que una nueva manera de narrar la conversión de los soldados carceleros operada por S. Pedro.

La serie de estas tres escenas : fuente-arresto-lector, así como está íntimamente relacionada dentro de ella misma, es independiente en cambio de la otra escena petrina de la primera mitad del siglo IV : la escena del gallo. Ya hemos visto en el primer capítulo que el mero examen de los monumentos, con tal que se preste atención a la cronología, lleva a la conclusión contraria a la obtenida por E. Dinkler con el método de los manuscritos. No nació la iconografía petrina en los sarcófagos en modo de trilogía : fuente-arresto-gallo; esta unión de las tres escenas se realiza en una época posterior, cuando ya existían independientemente por un lado la fuente y el arresto y por otro la escena del gallo (131). Ahora hemos llegado al mismo resultado por camino diverso : estudiando cada una de las escenas separadamente, vemos que también por su contenido son independientes. Sin embargo, es un hecho que fuente, arresto y gallo se unen en tiempos constantinianos en un único ciclo. Solamente por tratarse de escenas petrinas, ambas líneas estaban abocadas a la unión, especialmente en los sarcófagos de doble friso. Además, no solamente no había ningún inconveniente que se opusiese a la formación de la trilogía : aunque de origen diverso, las tres escenas por su significado encajaban perfectamente una tras otra : en la escena del gallo los cristianos veían un ejemplo confortador de la misericordia divina en el perdón y reconciliación nada menos que del Príncipe de los Apóstoles, que había negado a Cristo; el arresto y la fuente hacían

130 Quizá en sus orígenes fue complemento solamente como escena que seguía al bautismo, como ya hemos explicado.

131 Aun en bastante de los sarcófagos en que se encuentran las tres escenas, aparecen juntas la de la fuente y el arresto y aparte la del gallo.

ver la obra realizada por S. Pedro, convirtiendo y salvando a sus propios carceleros; en las tres escenas hay conversión y redención (132).

Nadie negará que en la Roma de los primeros años del siglo IV, como ya recordamos, la penitencia, la reconciliación, la reincorporación a la comunión con la Iglesia (133) era un problema que necesariamente estaba en la conciencia de todos y que a muy pocos podía dejar de interesar más o menos directamente. En este sentido, las representaciones petrinas de esta época tienen una trascendencia mayor de la que podría suponer una como devoción personal al héroe popular que surge junto al Autor de toda la obra redentora, Cristo. En este sentido, no creo que sea exagerado ver en la trilogía de S. Pedro la obra de la Iglesia junto a la de Cristo y como continuación de ésta. Así lo han pensado algunos autores, como por ejemplo F. Gerke y E. Stommel (134). Enseguida volveremos sobre este aspecto de S. Pedro representante de toda la Iglesia, al examinar la escena de la entrega de las llaves (135).

La entrega de las llaves a S. Pedro

La entrega de las llaves a S. Pedro hace su aparición en cuanto a monumentos conservados se refiere, en el sarcófago con *traditio* de S. Sebastián [fig. 27], datable hacia el 370 y relacionado aún, como veremos, con el Lat. 174. El fragmento con la escena de las llaves fue encontrado en el 1948 y por eso ha quedado desconocido a los autores, incluso a los que han

---

132 Se podría pensar que la atribución de la vara taumaturga al S .Pedro de la escena del gallo sea consecuencia de la posterior unión de las tres escenas.

133 Siendo cierto que la comunión eucarística era símbolo y causa eficiente de la comunión eclesiástica —Cfr. L. Hertling, *Communio und Primat* (Miscell. Hist. Pontif. VII, Roma 1943) 3-48— quizá no sea aventurado pensar que se aluda a ésto al intercalar la escena de la multiplicación de los panes entre el milagro de la fuente y la escena del arresto.

134 Cfr. F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, pp. 39-40: «Der Sinn der Gegenüberstellung von Lazarus und Quellwunder in der Plastik ist der, Christus und Petrus als die beiden Heroen der urchristlichen Geschichte zu zeigen und ihren Wundertaten das Geheimnis der Kirche (Quellwunder des Petrus = Taufe) und das Geheimnis der Unsterblichkeit (Lazaruserweckung = Auferstehung des Fleiches) zu symbolisieren». También E. Stommel, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, p. 118, en el mismo sentido.

135 Quisiera salir al paso de una objeción que quizá pueda presentarse ante las consideraciones que preceden: en fin de cuentas el estudio realizado sobre los monumentos, no parece que haya dado la clave para poder determinar con precisión qué momento es el que se ha querido representar en las diversas escenas examinadas, especialmente en la del gallo. Precisamente creo que uno de los frutos del trabajo realizado es el haber llegado a comprender que los creadores de las escenas no pretendieron representar un hecho concreto a manera de ilustración gráfica de una historia narrada; lo que les importaba era una idea que veían encarnada en una narración y que ellos a su vez plasmaban en una escena iconográfica que resumía las circunstancias y el contenido, conocido bien por ellos y por los que veían la obra. E. Stommel, apoyándose además en L. De Bruyne (Véase E. Stommel, o. c. pp. 50-52, donde cita a De Bruyne, RivAc. 16 (1939) 247ss.) llama «escenas rememorativas» a estas escenas que no se limitan a la ilustración

escrito después de esa fecha; el hallazgo, sin embargo, es importante por tratarse del primer ejemplar de la escena y por ser romano. Creo que mi [fig. 27] es su primera publicación. Romanos son también otros 4 sarcófagos con la entrega de las llaves a Pedro y 3 fragmentos de la misma escena; uno de estos fragmentos parece ser también preteodosiano (136). El resultado es que ya no puede hablarse de mayor abundancia de casos en el sur de Francia, como es ordinario en los autores que tratan del tema; entre los sarcófagos y fragmentos conservados en Arlés, Aviñón, San Maximino y Nimes se llegan a reunir exactamente otros 8 ejemplares; a los 16 así enumerados hay que añadir un fragmento aislado que se encuentra en Aquileya (137). El jarro de la colección Eumorfopoulos, de Londres (138) es el único caso cierto que se conoce de traditio clavium fuera de los sarcófagos, en los cinco primeros siglos cristianos.

Quizás la hubo también en el mosaico del ábside lateral derecho del Mausoleo de Constantina, en Roma, aunque en este caso se trata de una mera conjetura.

Tampoco pasa de conjetura la escena de la entrega de las llaves que quizá existió en un fresco de la *Domus Petri*, en S. Sebastián (139).

Me he referido hasta ahora a los monumentos que representan la escena de la traditio clavium. Además de éstos hay que tener en cuenta también otros 10 que contienen la figura de S. Pedro con las llaves o llave como atributo; no aparecen antes del cuarto o quinto decenio del s. V, y, al contrario de lo que ocurría con la entrega de las llaves, sólo se da un caso en sarcófagos —el de los 12 apóstoles, de S. Apolinar in Classe de Ravena [fig. 30]— 3 en mosaicos, 3 en marfiles y 2 en metales (140).

---

o narración de un hecho; su explicación viene a coincidir en cierta manera con lo que acabo de afirmar y su detenida exposición me excusa de descender aquí a más pormenores. El mismo Stommel defiende a continuación (pp. 66-67) que no hay por qué exigir rigurosamente que las mismas escenas se empleen siempre con el mismo exacto significado. Basta una modesta familiaridad con la iconografía de los sarcófagos para persuadirse de la verdad de esta afirmación; hay sarcófagos en que el rigor dogmático y el orden se imponen a primera vista, como por ejemplo el sarcófago Lat. 104, llamado con razón por eso *sarcófago dogmático;* hay otros, en cambio, en los que es inútil esforzarse por encontrar un paralelismo o una correspondencia o sucesión de ideas: hay un desorden tal que es evidente que se han acumulado las escenas tomándolas del repertorio conocido, sin mayor preocupación. Cuando la escena de por sí se presta para representar —sola o acompañada con otras— diversas ideas, unas veces expresan unas y otras veces otras. El milagro de la fuente de S. Pedro, siendo representación de conversión y de bautismo, cuando va junto a las otras escenas petrinas ordinariamente se debió usar para significar esta idea de conversión o para poner ante los ojos la obra de Pedro como representante de la Iglesia. Sola, y sobre todo en *pendant* con la resurrección de Lázaro, es muy probable que más bien sirviese para hacer pensar en el paralelismo bautismo-resurrección.

136 Los otros cuatro sarcófagos romanos con entrega de las llaves son WS 39,1; 114,4; 143,3; I-160-93; los tres fragmentos: WS 140,3; 140,6; 140,8. El fragmento preteodosiano es el último.

137 Los ejemplares franceses son: WS 39,2; 111,3; 120,1; 146,2 [fig. 23]; 148,2; más los fragmentos: WS 140,4; 140,5; 145,4. El fragmento de Aquileya es el núm. 5 del Catálogo.

138 Cfr. núm. 397.

139 Cfr. la nota del catálogo al Ap 143.

140 Cfr. núm. 115; 418, 424, Ap 180; 387, 390, Ap 149; 400; Ap 164.

Tanto la entrega como el atributo sigue representándose fuera ya de nuestra época; las llaves o la llave en manos de S. Pedro se afirma después definitivamente como su clásico distintivo (141).

De entre los 17 casos de entrega de las llaves que se nos han conservado en la escultura de los cinco primeros siglos, 7 son fragmentos que sólo pueden servirnos como testimonios de su propia existencia.

Los otros 10 interesa examinarlos, porque el contexto en que la escena se encuentra ilumina el significado de ésta. Véase el esquema de la página siguiente, sobre el cual nos permitimos hacer las siguientes reflexiones:

1) A excepción del núm. 1, incompleto por su lado izquierdo, y del núm. 9, que es una tapa de sarcófago, todos los demás, invariablemente, contienen también escena del gallo.
2) En cuatro casos —números 2, 5, 6 y 7— llaves y gallo están en pendant; en dos casos —núms. 3 y 4— ambas escenas están juntas a un lado.
3) En 7 casos la escena central es de resurrección: núms. 1, 2 y 3, la "traditio"; núms. 6 y 7, la cruz invicta; núms. 4 y 5, Cristo con la Samaritana en el pozo (142).
4) En bastantes de los sarcófagos, teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, el neto paralelismo interno y el largo uso simbólico ya conocido de varias de las escenas, puede seguirse una idea general de conjunto perfectamente preestablecida. Así, por ejemplo: en el núm. 4, el sarcófago de S. Pietro in vincoli: en el centro, la escena de la Samaritana, con el pozo que es símbolo de la fuente *aquae salientis in vitam aeternam*, el eterno refrigerio; a la izquierda, la multiplicación de los panes, la eucaristía, promesa de eternidad, que conduce a la resurrección de Lázaro; a la derecha, la escena del gallo seguida de la entrega de las llaves: Pedro niega a Cristo, pero él mismo obtiene del Señor las llaves que abren el cielo porque dan la potestad de perdonar a los pecadores.

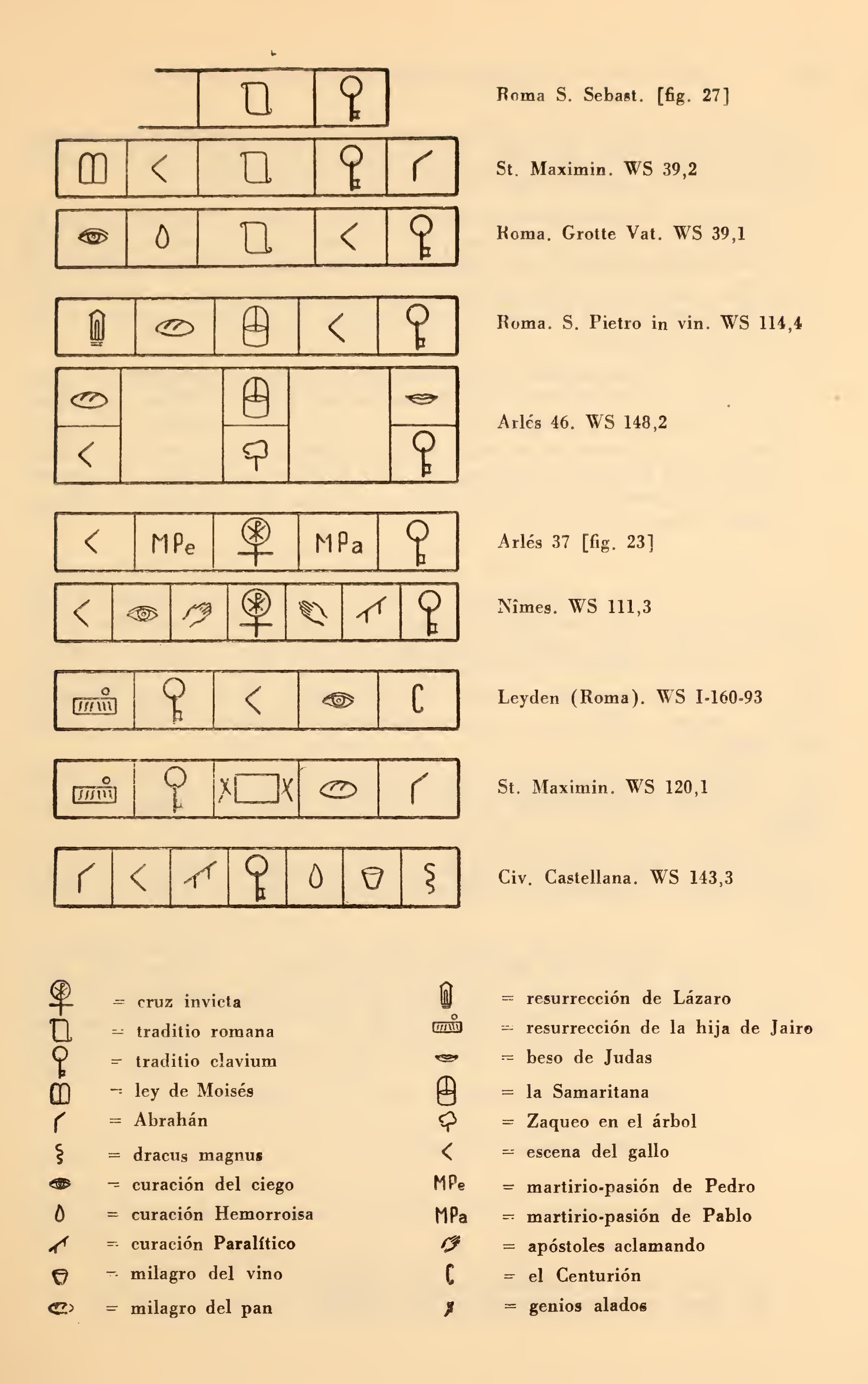
   La misma idea en el núm. 6, el sarcófago de Arlés 37: Cristo victorioso de la muerte simbolizado en la cruz invicta con sus dos apóstoles mártires, vencedores también con él por medio de la muerte; y en los extremos, la escena del gallo y la de las llaves: esperanza y fe en el poder de perdonar los pecados que Cristo confiere a Pedro a pesar de su negación.

   El núm. 7 no hace más que añadir al mismo esquema nuevos ejemplos: a ambos lados de la cruz invicta aclaman dos apóstoles; en los

---

141 Cfr. G. DE JERPHANION S. J., *Le calice d'Antioche. Les théories du Dr. Eisen et la date probable du Calice*: Orientalia Christiana 7 (1926); véase el cap. 5: La clef dans la main de saint Pierre (pp. 96-101), donde enumera además bastantes monumentos posteriores con S. Pedro con llave como atributo.

142 Jn. 4, 1-26 y sobre todo los vv. 10-14. Sobre la significación de la llamada *traditio legis*, véase nuestro Cap. IV.



Roma S. Sebast. [fig. 27]
St. Maximin. WS 39,2
Roma. Grotte Vat. WS 39,1
Roma. S. Pietro in vin. WS 114,4
Arlés 46. WS 148,2
MPe
MPa
Arlés 37 [fig. 23]
Nîmes. WS 111,3
Leyden (Roma). WS I-160-93
St. Maximin. WS 120,1
Civ. Castellana. WS 143,3
= cruz invicta
= traditio romana
= traditio clavium
= ley de Moisés
= Abrahán
= dracus magnus
= curación del ciego
= curación Hemorroisa
= curación Paralítico
= milagro del vino
= milagro del pan
= resurrección de Lázaro
= resurrección de la hija de Jairo
= beso de Judas
= la Samaritana
= Zaqueo en el árbol
= escena del gallo
MPe = martirio-pasión de Pedro
MPa = martirio-pasión de Pablo
= apóstoles aclamando
= el Centurión
= genios alados

extremos, la escena del gallo y la de las llaves; entre estas dos escenas y la central, una curación a cada lado: la del ciego y la del paralítico: poder y misericordia de Cristo, o fe y penitencia.

Junto a este sarcófago podemos poner el núm. 3, el sarcófago de Gregorio V, de las Grotte Vaticane; la *traditio* central es el anuncio de la Resurrección de Cristo, primicia de la nuestra; a la izquierda el poder y la misericordia de Cristo están expresadas por la curación de la Hemorroisa y la del ciego; a la derecha, la escena del gallo y la de las llaves otra vez.

La fe y la esperanza de la resurrección están simbolizadas en pendant en los núms. 8 y 9: la resurrección de la hija de Jairo en ambos, el Centurión en el 8, Abrahán en el 9: eucaristía y perdón —panes y llaves— se alternan en la tapa de Saint-Maximin -9-; poder y misericordia en la curación del ciego o la fe, y perdón en las llaves, flanquean en el 8 la escena central del gallo, que sirve como fondo a la difunta postrada ante Cristo.

El hecho de ser la escena iconográfica de la entrega de las llaves a S. Pedro una escena de la segunda mitad del siglo IV, nos permite acudir a las numerosas fuentes literarias contemporáneas, para comprobar si las deducciones del mero análisis iconográfico responden a una mentalidad común en la época misma de los monumentos. En efecto: al lenguaje elocuente de estos monumentos, hace eco la elocuencia de los textos literarios en que diversos Padres y autores eclesiásticos exponen la misma interpretación.

Veamos en primer lugar algunos textos en los que las llaves de S. Pedro se explican sobre todo en su sentido de poder de perdonar los pecados:

Tertuliano escribe contra los católicos, quienes defienden que poseen la potestad de perdonar los pecados, porque Cristo se la dio a S. Pedro (143):

> «De tua nunc sententia quaero, unde hoc jus Ecclesiae usurpes. Si, quia dixerit Petro Dominus: super hanc petram...; tibi dedi claves regni caelestis, vel: quaecumque alligaveris...; idcirco praesumis et ad te derivasse solvendi et alligandi potestatem, id est, ad omnem Ecclesiam Petri propinquam; qualis est evertens atque commutans manifestam Domini intentionem personaliter hoc Petro conferentem: super te, inquit, aedificabo Ecclesiam meam; et: dabo tibi claves, non Ecclesiae...».

Zenón de Verona dice así (144):

> «Exultemus, fratres, in Christo: triumphatorique perpetuo hymnis, citharis, tympanis, canticis gratiam referamus, qui nobis promissa perpe-

143 Tertuliano, *De Pudicitia,* 21. (PL 2, 1078).
144 Zenon de Verona, *Tractatus XL* (PL 11, 487).

tuans pia sanctione (ut aiunt) claves vere aureas misit; et quidem non illas quae maligno beneficio crimina excipiunt, quae corpori parcunt, animam liberare non possunt; quae peccata, cum dissimulando praetereunt non adimunt... At vero nostrae acervatim absolvunt, quidquid invenerint...».

Bien explícitamente declara lo mismo S. Ambrosio (145):

«Denique audi dicentem: Tibi dabo claves regni caelorum; et quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in caelo; et quodcumque solveris super terram erit solutum et in caelo. Tibi, inquit, dabo claves regni caelorum, ut et solvas et liges. Hoc Novatianus non audivit, sed Eclesia Dei audivit; ideo ille in lapsu, nos in remissione; ille in impoenitentia, nos in gratia».

«Quid ergo isti possunt consortium tecum habere, qui claves regni suscipiunt, negantes quod dimittere peccata debeant? Quod quidem recte de se fatentur; non habent enim Petri haereditatem, qui Petri sedem non habent...; sed hoc improbe, quod etiam in ecclesia donari peccata negant posse, cum Petro dictum sit: tibi dabo claves...».

Lo mismo encontramos en S. Agustin (146):

«Ecclesia ergo quae fundatur in Christo, claves ab eo regni caelorum accepit a Petro, id est, potestatem ligandi solvendique peccata...».

Y en Maximo de Turin (147):

«Hoc illi confessio dedit ut antea claves regni caelorum acciperet quam caeli ianuas introiret. Sed ne qua vos, fratres, de creditis Petro clavibus regni more nostrarum clavium cogitatio terrena permoveat. Clavis enim caeli lingua est Petri; quia singulorum merita censendo, apostolus unicuique regnum caelorum aut claudit aut aperit. Non est ergo clavis ista mortalis artificis aptata manu, sed data a Christo potestas est iudicandi. Denique ait eis: quorum remiseritis peccata, remissa sunt, et quorum detinueritis, detenta sunt».

El presbítero romano Felipe se expresa en el mismo sentido en el Concilio de Efeso; llama a Pedro el exarca y cabeza de los apóstoles, la columna de la fe, el fundamento de la Iglesia católica, y dice que recibió de Cristo las llaves del reino y le fue dada potestad de atar y desatar los pecados (148).

Dídimo el Ciego dice que S. Pedro recibió las llaves de los cielos para que a los que creyesen y se bautizasen les abriera en el reino de Dios y cerrase en cambio a los no creyentes; y añade (149):

---

145 S. Ambrosio, *Enarrat. in Ps.* 38,14 (PL 14, 1108); id., *De Poenit. I,* 7 (PL 16, 476).
146 S. Agustin, *In Joh. Tract.* 124, cap. 21 (PL 35, 1973-1974).
147 Maximo de Turin, *Homil.* 68 (PL 57, 393).
148 Conc. Efeso, Schwartz ACO I/I p. III, 60.
149 Dídimo el Ciego, *De Trinit. I,* 30 (PG 39, 416-417).

> «[Pedro] recibió poder, mejor dicho, todos lo recibieron por él, no de rechazar a los caídos, sino de recibir a los que se arrepienten».

Abundan también los textos en los que no sólo se hace mención del perdón de los pecados al hablar de las llaves, sino que se juntan, como en los sarcófagos, las dos escenas: la de la entrega de las llaves y la del gallo. Así, por ejemplo, S. HILARIO (150):

> «...conscius Dominus infirmitatis humanae, cum apostolis dixisset, omnes vos scandalum patiemini in hac nocte, et beato Petro ter, non tam ad denuntiationem damnatae negationis, sed quia per timorem carnis demutabilis homo, id quod negaturus esset admonito, et neganti quidem claves tamen regni caelorum non ademit...».

OPTATO MILEVITANO (151):

> «...dum [Christus] nollet se negari, promissit se apud Patrem negaturum esse, qui se negaret, et cum haec ita scripta sint, tamen bono unitatis beatus Petrus, cui satis erat si post quod negavit solam veniam consequeretur, et praeferri apostolis omnibus meruit, et claves regni caelorum communicandas caeteris, solus accepit».

> «...Petrus, caeteris nec semel negantibus, ter solus negavit; et tamen bono unitatis, de numero apostolorum separare non meruit. Unde intelligitur omnia ordinata esse providentia Salvatoris, ut ipse acciperet claves... Stant tot innocentes, et peccator accipit claves, ut unitatis negotium formaretur. Provissum est ut peccator aperiret innocentibus, ne innocentes clauderent contra peccatores, et quae necessaria est unitas, esse non posset».

Nótese bien: este último párrafo de Optato podría ser un comentario a nuestros sarcófagos: la debilidad y la grandeza de S. Pedro se convierten en ejemplo alentador para los cristianos; nadie ose cerrar las puertas del perdón a los caídos en las persecuciones o a los pecadores, en general: *provisum est ut peccator aperiret innocentibus, ne innocentes clauderent contra peccatores.*

También S. AGUSTIN alude en un mismo párrafo a las dos escenas (152):

> «Nusquam enim tam vigere debent viscera misericordiae, quam in catholica ecclesia, ut tamquam vera mater nec peccatoribus filiis superbe insultet, nec correctis difficile ignoscat. Non enim sine causa inter omnes apostolos huius ecclesiae catholicae personam sustinet Petrus: huic enim ecclesiae claves regni caelorum datae sunt, cum Petro datae sunt... Debet ergo ecclesia catholica correctis et pietate firmatis filiis libenter ignoscere;

---

150 S. HILARIO, *Tract. in Ps.* 52, *n.* 12 (PL 9, 330).
151 OPTATO MILEVIT. *De Schismate Donat.* 7,3 (PL 11, 1087); ID., *l. c.* (PL 11, 1088).
152 S. AGUSTIN, *De agone christ.* 30 (PL 40, 308).

cum ipsi Petro personam eius gestanti, et cum in mari titubasset, et cum Dominum carnaliter a passione revocasset et cum aurem servi gladio praecidisset, et cum ipsum Dominum ter negasset, et cum in simulationem postea superstitiosam lapsus esset, videamus veniam esse concessam, eumque correctum atque firmatum usque ad dominicae passionis gloriam pervenisse...».

Su discípulo QUODVULTDEUS escribe (153):

«Respiciat [Christus] negantem, et faciat confessorem; compungat flentem, faciat amatorem. Exhortetur eum paterna voce: Fili, inquit, tu meus es: Tu es Petrus; etsi me negasti, meus es. Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam. Tu meus es, et omnia mea tua sunt; Tibi dabo claves regni caelorum. Apud te, Petre, sunt claves; dignare iam convivium intrare».

Lo mismo observamos en escritores griegos. Véase, por ejemplo lo que dice SERAPIÓN DE THMUIS (154):

«...cuando Cristo fue entregado y conducido al atrio del pontífice, temió el fuerte Pedro; tiembla el que tiene las llaves... es vencido por una sirvienta; teme a una criada, no pudo resistir a una sierva. Cayó por el miedo el piadoso, el amado de Dios...».

S. JUAN CRISOSTOMO (155):

«...aquél [Pedro] cometió no pequeño sino grandísimo pecado: negar al mismo Señor; y esto lo digo, no para acusar al justo, sino para darte a tí ocasión de penitencia... [sigue después la descripción de las negaciones y añade:] ...[Pedro] llorando amargamente, borró el pecado; después de ésto, se le confían las llaves de los cielos. Si el llanto de Pedro borró tal pecado, ¿cómo no borrarás tú el tuyo, si lloras?...».

Los textos aducidos se refieren todos pues al poder de perdonar los pecados. Este poder es claro que lo tiene no sólo Pedro, sino todos los apóstoles y, por ellos, la Iglesia. Así lo encontramos expresamente declarado en muchas ocasiones. ORÍGENES lo demuestra minuciosamente (156). S. AMBROSIO dice: *quod Petro dicitur, apostolis dicitur* (157). S. HILARIO (158):

«Tanta et tam Deo propria vos, o sancti et beati viri, et ob fidei vestrae meritum claves regni caelorum sortiti, et ligandi ac solvendi in caelo

153 QUODVULTDEUS, *Sermo de tempore barbarico*, 7, 8 (PL 40, 705-706). Está entre las obras seudo-agustinianas, y se atribuye con probabilidad a Quodvultdeus.
154 SERAPIÓN DE THMUIS, *Adv. Manichaeos* 23 (PG 40, 917-920).
155 S. JUAN CRISOSTOMO, *Homil. III sobre la limosna* (PG 49, 298).
156 ORIGENES, *Coment. Mt. tomo XII*, 10-11 (PG 13, 996-1005).
157 S. AMBROSIO, *Enarrat. in Ps.* 38, 14 (PL 14, 1108).
158 S. HILARIO, *De Trinitate*, 6, 33 (PL 10, 183-184).

et in terra ius adepti, gesta esse per Dominum nostrum Iesum Christum Dei filium videratis...».

GAUDENCIO DE BRESCIA escribe (159):

«...omnes apostoli, Christo surgente, in Petro claves accipiunt; quinimmo cum Petro caelestis regni claves ab ipso Domino accipiunt quando ait illis: accipite Spiritum Sanctum...».

Recordemos en DÍDIMO EL CIEGO el inciso ya mencionado: "*recibió* [Pedro] *poder, o mejor, por él, todos recibieron*".

Y, sin embargo, en la iconografía vemos repetirse la escena de la entrega a sólo Pedro; y siempre es Pedro el único distinguido con la llave como atributo propio. A Pedro únicamente se aplica repetidamente el título de *claviger regni caelorum* (160). Una cierta explicación podemos encontrarla en S. JERÓNIMO (161):

«At dices, super Petrum fundatur Ecclesia; licet id ipsum in alio loco super omnes apostolos fiat, et cuncti claves regni caelorum accipiant, et ex aequo super eos Ecclesiae fortitudo solidetur, tamen propterea inter duodecim unus eligitur, ut capite constituto, schismatis tollatur occasio...»

Más claramente la encontramos expuesta en BONIFACIO I (162):

«nosque praecipue circa omnes cura constringimur, quibus necessitatem de omnibus tractandi Christus in sancto Petro apostolo cum illi claves aperiendi claudendique daret, indulsit, et inter apostolos suos, non quia altero esset inferior, sed eum maxime qui esset primus elegit»....

Y en S. LEON MAGNO (163):

«.. dicitur beatissimo Petro: Tibi dabo... Transivit quidem etiam in alios apostolos ius potestatis istius, et ad omnes Ecclesiae principes decreti huius constitutio commeavit; sed non frustra uni commendatur, quod omnibus intimetur. Petro enim hoc singulariter creditur, quia cunctis Ecclesiae rectoribus Petri forma praeponitur».

El mismo sentido se le da en una INSCRIPCION ROMANA (164):

«Qui regni claves et curam tradit ovilis
qui caeli teraeque Petro commisit avenas

---

159 GAUDENCIO DE BRESCIA, *Serm.* 16 (PL 20, 958-959).

160 Cfr. A. RIMOLDI, *L'Apostolo San Pietro fondamento della Chiesa, principe degli apostoli ed ostiario celeste nella Chiesa primitiva dalle origini al Concilio di Calcedonia* (Analecta Gregoriana 96, Roma 1958).

161 S. JERONIMO, *Adv. Jovinianum*, 1, 26 (PL 23, 258-259).

162 BONIFACIO I, *Ep. III* (Celestino) (PL 50, 428).

163 S. LEON MAGNO, *Serm. IV*, 3 (PL 54, 151).

164 DE ROSSI, ICUR, II (1888) p. 144 núm. 3.

ut reseret clausis ut solvat vincla legatis
Simplicio nunc ipse dedit sacra iura tenere
praesulae quo cultus venerandae cresceret aulae»

Pero quienes más claramente nos dan la clave de la interpretación son S. AMBROSIO y, sobre todo S. Agustín. Dice el primero (165):

«Retro erat Petrus et sequebatur eum cum a Judaeis ad Caiphae domum Synagogae principis duceretur. Ipse est Petrus cui dixit: tu es Petrus... Ubi Petrus, ibi Eclesia; ubi ecclesia, ibi nulla mors, sed vita aeterna. Et ideo addidit: et portae inferi non praevalebunt ei; et tibi dabo claves regni caelorum...».

En esta idea de Pedro representante de toda la Iglesia insiste mucho S. AGUSTÍN (166):

«Ecclesia ergo quae fundatur in Christo, claves ab eo regni caelorum accepit a Petro, id est, potestatem ligandi solvendique peccata. Quod est enim per proprietatem in Christo Ecclesia, hoc est per significationem Petrus in petra; qua significatione intelligitur Christus petra, Petrus Ecclesia...»

«Sicut enim quaedam dicuntur quae ad apostolum Petrum proprie pertinere videantur, nec tamen habent illustrem intellectum, nisi cum referuntur ad ecclesiam, cuius ille agnoscitur in figura gestare personam, propter primatum quem in discipulis habuit; sicuti est, Tibi dabo claves regni caelorum et si quae huiusmodi...»

«hoc agit Ecclesia spe beata in hac vita aerumnosa: cuius Ecclesiae Petrus apostolus, propter apostolatus sui primatum, gerebat figurata generalitate personam...; sed quando ei dictum est: Tibi dabo... universam significabat ecclesiam...».

Y así se podrían seguir multiplicando los textos del mismo S. Agustín. Solamente transcribo el que juzgo el más importante (167):

«Dominus Iesus discipulos suos ante passionem suam, sicut nostis, elegit, quos apostolos appellavit. Inter hos pene ubique solus Petrus totius ecclesiae meruit gestare personam. Propter ipsam personam, quam totius ecclesiae solus gestabat, audire meruit: Tibi dabo claves regni caelorum. Has claves, non homo unus, sed unitas accepit ecclesiae. Hinc ergo Petri excellentia praedicatur, quia ipsius universitatis et unitatis ecclesiae figuram gessit, quando ei dictum est Tibi trado, quod omnibus traditum est...».

* * *

Tanto el análisis de las representaciones de los sarcófagos como los textos literarios que acabamos de ver nos llevan a la persuación de que para

165 S. AMBROSIO, *Enarrat. in Ps.* 40, 10 (PL 14, 1134)).
166 S. AGUSTIN, *In Joh. Tract.* 124,21 (PL 35, 1973-1974); ID., *Enarrat. in Ps.* 108,1 (PL 37, 1431-1432); ID., *In Joh. Tract.* 124,21 (PL 35, 1973).
167 S. AGUSTIN, *Serm.* 295 (PL 38, 1349).

los cristianos de la segunda mitad del siglo IV y principios del V la escena de las llaves era una expresión de la confianza en la misericordia de Dios y en el poder de reconciliación de la Iglesia concedido a Pedro como representante de ésta. S. Pedro ha recibido de Cristo el poder de perdonar los pecados, de incorporar a la Iglesia a los pecadores; y esta verdad tan consoladora, sobre todo ante el pensamiento de la muerte, es aún más notable y más llena de esperanza, por el hecho de darse esta potestad en quien, siendo apóstol predilecto del Señor, conoció también la debilidad del pecado y de la apostasía; S. Pedro sabe por experiencia lo que es el dolor del arrepentimiento y la alegría del perdón; su caída y su restitución es para el fiel cristiano argumento ante Cristo para obtener también de él misericordia; es un motivo de esperanza. El poder de las llaves recibido por Pedro es una seguridad de la salvación que la Iglesia es capaz de operar por virtud de sus sacramentos.

Todos estos conceptos están claramente expresados en este tema iconográfico: *escena del gallo-entrega de las llaves.* El tema así, compuesto, es de la segunda mitad del siglo IV y no llega a conocer una gran extensión, en esta forma que podríamos llamar culta y elaborada. Pero los mismos conceptos se expresan de manera más popular en las escenas petrinas de la época constantiniana: la escena del gallo es de las más antiguas y encierra siempre el mismo concepto de esperanza en el perdón a pesar del pecado; el poder de S. Pedro que en la segunda mitad del siglo se expresa más teológicamente con el símbolo de la entrega de las llaves, en la época constantiniana se representa por medio de las historias apócrifas que corrían en boca del pueblo v que no eran sino la concretización vulgar de la misma idea: S. Pedro convierte y bautiza a sus mismos carceleros; testimonio además de su poder sobrenatural es su poder taumaturgo, en virtud del cual S. Pedro hace brotar milagrosamente el agua necesaria para el bautismo con sólo golpear una roca.

Los monumentos que contienen en su iconografía estos conceptos son directa o indirectamente romanos. De esta circunstancia no conviene deducir falsas consecuencias. Por la estrecha relación que une a S. Pedro con Roma, se explica que sea precisamente en Roma donde tanto se piense en S. Pedro y con tanto entusiasmo y abundancia se le represente sobre todo en la iconografía sepulcral. Pero una cosa es que el motivo por qué se piensa tanto en S. Pedro sea su carácter romano, y otra es que las ideas que de él se tienen se restrinjan solamenten a un ambiente local, como sería el caso si se tratase, por ejemplo, de la exaltación de un mártir propio. Los romanos consideran a S. Pedro como cosa suya; pero ven en él un personaje de trascendencia universal; el concepto que tienen de S. Pedro desborda los límites de la iglesia local; es el gran apóstol de Cristo; *solus Petrus totius ecclesiae meruit gestare personam.* Sólo Pedro es para los romanos el representante del poder salvador que Cristo deja en manos de la Iglesia, para que ésta continúe su obra.

EXCURSUS

LA ESCENA DE LA FUENTE EN LAS OTRAS ARTES

De entre las escenas de S. Pedro nacidas ya en la primera mitad del siglo IV, la que más difusión alcanzó fue la del milagro de la fuente.

No existe ningún criterio infalible que nos permita discernir en todos los casos conocidos cuándo nos encontramos ante el milagro de S. Pedro y cuándo ante el de Moisés. Sólo es posible pronunciarse con seguridad en favor del Apóstol cuando nos consta por el nombre inscrito o cuando aparecen en la escena uno, dos o más personajes bebiendo y éstos se pueden identificar como soldados por su indumentaria, sobre todo por el *pileus pannonicus*.

El primer criterio —nombre inscrito— es solamente aplicable a 3 vidrios dorados y al vidrio grabado de Podgoritza:

1) VIDRIOS DORADOS: a) Museo Cristiano del Vaticano (Morey-Ferrari, núm. 80).
   b) Museo Cristiano del Vaticano (Morey-Ferrari núm. 81).
   c) Caja perdida con escenas de Cristo con Pedro y Pablo y con el milagro de la fuente (1).

2) VIDRIO GRABADO: procedente de Podgoritza, hoy en el Museo de l'Ermitage, de Leningrado (2).

En tres de estos cuatro casos, S. Pedro es el único personaje. Esta circunstancia nos pone en guardia advirtiéndonos que la sola ausencia de los soldados (3) no es suficiente motivo para juzgar la escena como de Moisés, si otras razones no nos lo persuaden, como es el caso en los frescos de las catacumbas, donde existe ya una antigua tradición de representaciones del milagro de la fuente de Moisés.

---

1 Cfr. núm. Ap 204 del catálogo.
2 Cfr. núm. 433 del catálogo.
3 En un vidrio dorado de la Coll. Wilshere, de Oxford (Morey-Ferrari 366) y en dos vidrios dorados de Aquileya, no tiene nombre ninguno, ni hay personajes que beban. En el primero, y en uno de los dos de Aquileya, es imberbe el autor del milagro; es más probable por tanto que sea Moisés.

El segundo criterio —soldados con *pileus pannonicus*— nos asegura como de S. Pedro los siguientes ejemplares:

1) FRESCOS DE LAS CATACUMBAS: a) arcosolio del Nacimiento, del cementerio de S. Sebastián (4). Hoy es apenas visible, pero ciertamente existen todavía trazas del soldado con *pileus pannonicus* que vio y describió Styger.

b) arcosolio recientemente descubierto en el cementerio de Comodila [fig. 36].

2) MARFIL del Museo Británico (5); detrás de S. Pedro, en el extremo izquierdo de la placa, asiste a la escena un personaje con túnica, palio y volumen cerrado sostenido con ambas manos. Parece que se trata de Cristo, que asiste a S. Pedro en su obra, como en los sarcófagos estudiados en las páginas 59-60.

3) LAMPARA DE METAL del Museo de Florencia: como mango de la lámpara, una corona de laurel encierra la figura de S. Pedro haciendo brotar el agua que un soldado con *pileus* arrodillado recoge con ambas manos.

* * *

Hasta aquí los ejemplares ciertos. Otros monumentos existen, con respecto a los cuales es imposible dar una respuesta definitiva. Los hay con personajes que beben; pero estos personajes no tienen el *pileus pannonicus* y por tanto podrían ser también judíos.

En el célebre fresco del Cementerio de Calixto [fig. 37], a la izquierda, Moisés imberbe se descalza y a la derecha un personaje barbado realiza el milagro del agua; un tercer personaje se acerca a beber; no tiene *pileus*, pero su indumentaria es ciertamente militar (túnica succinta y clámide).

Se suele admitir con Wilpert, que en este caso no existe ninguna representación de S. Pedro. Los dos personajes —imberbe y barbado— son el mismo Moisés (6). Ya es difícil admitir que en el mismo cuadro se repita

---

4 Cfr. núm. 378 del catálogo con la nota correspondiente.

5 W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten* (Mainz 1952) núm. 117, lám. 38. Equivocadamente en el texto dice: «Quellwunder des Moses. Vor dem aus dem Fels heraussprudelnden Quell, auf den Moses deutet, 2 Soldaten mit einem pilleus ex pellibus... Hinter Moses vor einem Rundbagen Aaron (?) mit einer Rolle in der Hand...». Otro lado de la caja está decorado con la escena de la resurrección de Tabita, lo que confirma, si es necesario confirmar, la interpretación petrina de la escena. En este marfil, la forma de la representación recuerda de manera especial la escena semejante de Mitra. Cfr. E. BECKER, *Petri Verleugnung, Quellwunder u. A.*: RömQu. 26 (1912) 34-36.

6 G. WILPERT, *Le Pitture delle catacombe*, pp. 389-390.

dos veces el mismo personaje con tan diferentes características fisonómicas, difícilmente justificables. Es verdad que en las catacumbas, mientras no se demuestre lo contrario, hay que suponer que es Moisés el personaje taumaturgo, supuesta la antigua y continuada tradición mosaica que allí reina. No se olvide, sin embargo, que actualmente nos consta que en la época a que pertenece el fresco que comentamos (7), la escena de la fuente petrina había penetrado también en el ambiente catacumbal.

Si el *pileus pannonicus* da seguridad sobre el carácter petrino de la escena de la fuente, es porque caracteriza al personaje o a los personajes que beben como soldados. En nuestro caso, el carácter militar del personaje secundario está totalmente asegurado aun sin *pileus*, y en donde hay soldados y no judíos, no hay lugar para Moisés, sino únicamente para S. Pedro. Por otra parte, en el sarcófago lateranense de los Dos Hermanos [fig. 12], que es más antiguo que esta pintura, parece que Moisés imberbe asiste al milagro de la fuente de S. Pedro.

Para dudar de la interpretación petrina del fresco de S. Calixto, creo que hay un solo motivo auténtico : en una época tan tardía, cabe la posibilidad de una incomprensión o de una adaptación de elementos propios de la iconografía de S. Pedro —indumentaria militar— a la de Moisés. De no existir esta posibilidad, Moisés tendría que quedar ciertamente excluído de esta segunda parte de la escena .

En otros frescos y en algunos metales y vidrios (8) el caso es más dudoso todavía : es imposible determinar si los personajes que beben son soldados o no. Imposible es igualmente saber, por tanto, si se trata de Moisés o de S. Pedro. Motivos hay igualmente para inclinarse a uno u otro; lo más prudente creo que es confesar que no estamos en condiciones de decidirlo.

---

7 Es ciertamente de la segunda mitad del siglo IV. Hay quien lo data aún más tarde, hacia el 400, pero según creo, algo exageradamente. Cfr. J. DE WIT, *Spätrömische Bildnismalerei* (Berlin 1938) 61-63. De todas maneras, las características de estilo, como afirma el autor, son ciertamente de época posterior al 360.

8 Véase, por ejemplo: WP 127,2; 234,3; el jarro de plata de Edimburgo (núm. Ap 160); las plaquitas metálicas de Bonn (núm. Ap 158); el vidrio de Colonia (Morey-Ferrari núm. 421); el vidrio dorado del Mus. Brit. (Morey-Ferrari núm. 312).



CAPITULO III

S. PEDRO Y LOS DEMAS APOSTOLES. PEDRO Y PABLO

La escena de Cristo con sus apóstoles es un tema conocido en las pinturas de las catacumbas romanas bastante tiempo antes que en los sarcófagos y en los mosaicos, y se mantiene allí con algunas características tradicionales, aun después de recibir influjos de otras artes y composiciones más solemnes que las propias primitivas.

En las más antiguas representaciones catacumbales de Cristo con los apóstoles no puede hablarse de iconografía petrina, porque ningún signo hay en ellas que muestre una atención especial del artista a la figura del Príncipe de los apóstoles; ningún motivo hay para pensar que haya existido en el autor del fresco un deseo de representar especialmente a Pedro; se ha querido crear una composición de Cristo con los apóstoles y entre ellos evidentemente está S. Pedro, pero nada más.

El sentido de estas representaciones primeras es claramente el del Maestro con sus discípulos; los apóstoles —que a veces se representan abreviadamente en número de seis (1)— son los primeros discípulos y los testigos de esta nueva enseñanza, que por ellos se ha extendido después a todo el mundo y en concreto ha llegado a los fieles enterrados allí *in pace* con la Iglesia que conserva la doctrina de Cristo (2). En los frescos de la segunda mitad del siglo IV que reproducen este tema se nota ya la influencia de una espiritualidad más solemne y triunfal, que vemos también reflejada en los ábsides de las basílicas y en los sarcófagos. De esta época son los grandes tronos o cátedras en que se sienta Cristo entre sus apóstoles, a los cuales a veces también se les concede esta distinción (3); sin embargo, el tema en las catacumbas tiene su historia propia y sus propias tradiciones, más enraizadas que las de las nuevas creaciones triunfales. Por eso la influencia

---

1 J. Kollwitz cree ver en el grupo de Cristo con los seis apóstoles una alusion a los siete sabios de Grecia: «Möglicherweise ist sogar die Siebenzahl Christi und seiner Apostel auf dem Deckenfresko von Marcellinus und Petrus nicht nur Reduktionen einer allzu figurenreichen Komposition, sondern bewusste Angleichungen der Versammlung des lehrenden Christus an die Versammlung der Sieben Weisen». (*Christus als Lehrer*, p. 49).

2 Cfr. WP 96; 170. RivAc. 5 (1928) p. 195, fig. 19.

3 Cfr. WP 148,2; 193; 177,1; 225,1; 152; 177,2.

de éstas se limita a algunos pormenores como los señalados; la idea central —Cristo Maestro— perdura siempre e impide la evolución hacia el tipo imperial de Cristo triunfante y victorioso, que no se da en las catacumbas.

Adviértase sin embargo, que aun en las pinturas en que la asamblea de Cristo con los discípulos aparece aún envuelta en la sencillez de una reunión filosófica, la actitud de los apóstoles no es la de meros discípulos que aprenden del Maestro; los apóstoles hacen generalmente el gesto de hablar también; teniendo en cuenta este particular comprenderemos que el verdadero sentido de estas representaciones no es el de un hecho histórico o una narración: los apóstoles se presentan generalmente en estas escenas como quienes transmiten y dan testimonio de la doctrina o revelación de Cristo. Retengamos la observación para cuando volvamos a ocuparnos más adelante de este tema en los sarcófagos y en otras artes .

En un solo fresco de las catacumbas nos ha quedado reflejado una ulterior caracterización de Pedro y Pablo en estas asambleas apostólicas y que. por tanto podemos considerar como hecho debido a influencias extrínsecas; es el fresco que adorna el intradós del arcosolio del cubículo de *los apóstoles pequeños* de Domitila (WP 155.2); Cristo imberbe y nimbado está sentado en cátedra con un volumen en la izquierda y el gesto oratorio en la derecha alzada; siniestramente distribuidos los apóstoles se sientan seis a cada lado manteniendo una rígida isocefalía acentuada por una especie de nimbo común. según parece poder adivinarse; el primer apóstol junto a Cristo, a su derecha. es Pedro; el primero a su izquierda, Pablo; ambos clarísimamente caracterizados, como lo están con no menor claridad en la luneta del mismo arcosolio, donde aparecen a ambos lados del pequeño nicho figurado.

Junto a este único testimonio de la pintura se puede colocar el mosaico de S. Lorenzo en Milán (4); la ejecución es más feliz. sin llegar a constituir tampoco una gran obra de arte; el tema es exactamente el mismo; Cristo Maestro imberbe y nimbado, con volumen en la izquierda y la derecha alzada; a sus pies, para subrayar mejor el sentido de la escena, una *capsa* de volúmenes. También aquí S. Pedro y S. Pablo están claramente caracterizados e igualmente se encuentran a la derecha y a la izquierda de Cristo respectivamente.

Una prolongación tardía de idéntica representación es la placa de marfil de los siglos V o VI conservada en el Museo de Dijon (5); Cristo imberbe y nimbado, sentado en cátedra, como los doce apóstoles que le rodean; en el centro sobre una base cuadrada que realza su importancia, la *capsa* de volúmenes; Pedro y Pablo han permutado sus puestos.

Parecido tema es el de la píxide de Berlín (6); solamente Pedro y Pablo están sentados, como Cristo; su semejanza con la pintura de *Los apóstoles grandes* de Domitilia ha sido ya varias veces observada; aunque en

---

4 Cfr. A. Calderini, *S. Lorenzo* (1952) lám. 95-98.
5 W. F. Volbach, *Elfenb.* núm. 148.
6 W. F. Volbach, *Elfenb.* núm. 161.

esta última pintura no se pueda decir que Pedro y Pablo estén claramente caracterizados.

De manera totalmente diferente se desarrollan los hechos en los sarcófagos. Si en los frescos de las catacumbas los apóstoles son los que tardía y raramente han introducido a S. Pedro en la iconografía, en los sarcófagos es S. Pedro el que introduce a los demás apóstoles (7).

En la época constantiniana los demás apóstoles prácticamente no existen; son figuras de fondo, testigos anónimos a lo más de los milagros que se representan. Pedro en cambio es a veces tan importante como Cristo. y, en todo caso, es el único que tiene un propio repertorio de escenas.

A fines de la época constantiniana aparecen los sarcófagos de columnas y con ellos se introduce un principio de división que tiene sus consecuencias también en los mismos temas representados. Por un proceso de simplificación, al mismo tiempo que un aumento de la concentración del interés en la persona de Cristo, se llega a los primeros sarcófagos de Cristo con los apóstoles. La multiplicación de los panes y peces por su estructura misma se prestaba para este paso, separando en tres nichos a Cristo y a los dos apóstoles que sostienen los panes y peces; pero de este proceso ha quedado sólo un ejemplar en el sarcófago de Arlés 10 (WS 38,1). Mucho más rastro ha dejado la escena del gallo; también ésta era una escena frontal que se prestaba a la evolución, aunque con la dificultad de la disimetría que obliga a compensar con otro apóstol el nicho opuesto al ocupado por Pedro (8). Nótese que este otro apóstol no es al principio S. Pablo, sino uno de los doce, que ya antes figuraban como testigos o personajes de fondo (9). La es-

---

7 Una excepción completamente aislada la constituye únicamente el fragmento policromado de las Termas núm. 67606 y 67607 (WS 220,1) que es todo él excepcional. Hay en él doble representación de Cristo predicando a sus discípulos.

8 Véanse los siguientes sarcófagos: S. Trófimo. Arlés (WS 125,2); Lat. 138 (WS 124,2); Frag. de Domitila (WS 124,1); Frag. Palacio Medieval. Roma (WS 291,3); Narbona 527 (WS 45,2); Arlés 25 (WS 286,10) (este es el mismo sarcófago reproducido por WS 26,2, pero con algún fragmento más); Narbona 522 (WS 124,3); Arlés 10 (WS 38,1). Cfr. F. GERKE. *Christus*, pp. 50-51. Que el gesto oratorio de Cristo provenga del gesto de la escena del gallo de la cual procede, creo que no puede mantenerse, sobre todo teniendo en cuenta que, como el mismo Gerke dice, el mismo gesto presenta Cristo en otras escenas que nada tienen que ver con la del gallo.

9 Lo contrario afirma o, mejor, supone E. STOMMEL, *Beiträge*, p. 123: «...Die Rücksicht auf die symmetrische Anordnung veranlasst jetzt die Einbeziehung des Paulus in diesen Vorgang; Paulus steht in der Nische zur Linken des Herrn, mit erhobener Hand akklamierend [Lat. 138, WS 124,2], oder er wird in der Körperhaltung dem die Rolle empfangenden Petrus angeglichen und überreicht das aurum coronarium [Narbona 527 WS 45,2]». Cualquier nombre de entre los Doce pudiera aplicarse al apóstol en cuestión con las mismas razones positivas que las que tiene S. para atribuirle el de S. Pablo. La incorporación de S. Pablo además al número de los Doce en el arte, es posterior a la época del sarcófago y en cambio es ya frecuente la presencia de otros apóstoles innominados en los sarcófagos de milagros en cuya evolución estamos en estos momentos. El mismo apóstol indeterminado se ve en el sarcófago de Narbona 522 (WS 124,3). En el sarcófago del Museo del Louvre Ma 2981 (WS 116,1) la escena central del gallo ha adquirido la frontalidad y simetría necesaria gracias también a la añadidura de un segundo apóstol innominado. A propósito del párrafo citado de Stommel, es bueno notar que en el sar-

cena del gallo ya había ocupado antes el centro de la composición; ahora se parte de ella y se llega por su medio al tema de Cristo entre sus apóstoles en los sarcófagos. En uno sólo de estos sarcófagos de apóstoles que aún conservan la escena del gallo, Pedro está a la izquierda de Cristo (10). En todos los demás, Pedro permanece a la derecha de Cristo, como es normal en dicha escena y se comprende que así sea, dada la contextura de la composición, en la que Cristo hace el gesto de hablar con la derecha y, por tanto, más fácilmente se coloca a su interlocutor a ese lado.

El sarcófago de Narbona 527 (WS 45,2) es un buen ejemplo de la irrupción del nuevo espíritu triunfal y ceremonioso en composiciones que conservan aún la antigua tradición temática; la escena del gallo no es ya una escena solamente dividida en tres compartimientos centrales e hieratizada como en el Lat. 138 (WS 124,2), por ejemplo, o aun en el otro sarcófago de Narbona 522 (WS 124,3) que se ha mantenido más fiel a su origen; la postura de los dos apóstoles y su actitud ha cambiado para convertirse la escena en una representación de Majestad en la que el gallo prácticamente es una reliquia con valor de atributo. Lo mismo se ha de decir del sarcófago fragmentario de Arlés 25 (WS 286,10): la composición general es de milagros; la central, como en el sarcófago de Narbona, es una escena de Majestad, acentuada por la presencia del cielo personificado convertido en escabel de Cristo; los dos apóstoles ofrecen coronas: es más patente por tanto, el carácter de atributo o reliquia que conserva el gallo a los pies de Pedro (11).

No es extraño que el gallo llegue a desaparecer por completo sin que cambie en nada la escena: un sarcófago de la Iglesia de S. Pablo y S. Sergio de Narbona (WS 26,3) es buen ejemplo en este caso, por la semejanza de su composición central con la del de Arlés 25 (WS 286,10). Aun en los que mantienen la línea del Lat. 138 (WS 124,2) y del de Narbona 522 (WS 124,3), es decir, la línea menos profundamente influenciada por la *Majestas*, pueden prescindir del gallo; así lo hacen el de Arlés 6 (WS 32,3), el de Hellín, hoy en la Real Academia de la Historia, en Madrid (WS 11,1) y el Lat. 216 (WS 32,1).

Si indeterminado es el apóstol introducido por S. Pedro para conseguir la simetría, indeterminados son todos los demás apóstoles que ocupan el lugar de las escenas de milagros en aquellos sarcófagos de este grupo en que la composición total es la de Cristo con sus apóstoles (12) o los dos que se añaden a la escena central, como es el caso en dos sarcófagos (13).

---

cófago de Narbona 527 (WS 45,2) S. Pedro no hace el gesto de recibir la ley, gesto que por otra parte sería vano, puesto que el Señor no le entrega nada, sino que ofrece también una corona problablemente, como el otro apóstol; del objeto que ofrecía queda aún el apoyo de mármol.

10 Sarcófago de S. Trófimo en Arlés (WS 125,2).

11 Este carácter de atributo lo han advertido ya otros claramente, como por ejemplo Wilpert (WS I p 120) y E. Weigand, ByzZeit. 41 (1941) 134-135.

12 Lat. 138 (WS 124,2); Arlés 6 (WS 32,3); Lat. 216 (WS 32,1); Narbona 522 (WS 124,3).

13 Narbona (WS 26,3); Hellín (WS 11,1).

Conocido el origen y la evolución del tema, podemos decir, ateniéndonos a los datos suministrados por el análisis iconográfico de los monumentos, que en estas representaciones hay verdadera iconografía petrina; se ha querido representar precisamente a Cristo con Pedro y los demás apóstoles.

Hemos llegado con esto a la época de los sarcófagos de Pasión y de la *traditio legis*, de los que nos ocuparemos con detención más adelante.

Los sarcófagos de Pasión en sentido estricto, constituyen una cesura en la evolución de la temática; es inútil buscarles un estado precedente. lo que además, si fuese siempre necesario, conduciría a un proceso infinito. La escena del martirio de S. Pablo es totalmente nueva. La prisión de Pedro se transforma notablemente respecto a la anterior constantiniana y adquiere una modalidad más consonante con la idea del martirio. que es evidentemente la que impulsa esta creación de mediados del s. IV, la época del gran florecimiento del culto a los mártires. Pedro y Pablo en estos sarcófagos son los dos grandes apóstoles mártires de Roma. Los demás apóstoles no entran aquí en discusión, porque jamás participan en estas representaciones. Baste esta advertencia para justificar la mención de tales sarcófagos en este párrafo y para explicar el que enseguida pasemos adelante tras el tema de Pedro con Cristo y los demás apóstoles.

Hay dos casos de *traditio legis* (14) en que a Pedro y Pablo se ha añadido un apóstol indeterminado que aclama a Cristo, como ya hemos visto hace un momento en los sarcófagos de Narbona (WS 26,3) y Hellín (WS 11,1). En los demás monumentos, la *traditio* es una escena solitaria y aislada o constituye el centro de una composición de apóstoles. La especial actitud característica de S. Pedro en la *traditio*, hace indiferente para nuestro caso la clase de escena de apóstoles cuyo centro ocupe, ya que su posición y sus prerrogativas no dependen de esos diversos contextos sino de la escena central que es por hipótesis siempre la misma.

En los sarcófagos de Ravena con *traditio*, lo importante es la relación Pedro-Pablo, que estudiaremos más adelante; los otros apóstoles, cuando aparecen, o aclaman u ofrecen coronas; en todo caso vale aquí también la misma observación sobre la indiferencia del contexto.

Pasemos al gran grupo de sarcófagos con apóstoles. Gerke distingue tres temas en ellos : la *missio apostolorum*, el de los sarcófagos de *estrellas-coronas* y el *concilio celeste*. Muy importante es lo que añade enseguida : los tres temas no sólo están relacionados entre sí por su contenido y por su espíritu, sino que constituyen tres composiciones completamente semejantes (15).

---

14 Sarcófago de Pío II, Grotte Vaticane (WS 12,5); Arlés 17 [fig. 24].

15 F. GERKE, RömQu. 42 (1934) 26-28. El citado autor hace ya algún tiempo que parece haber terminado sus estudios sobre la historia de los sarcófagos del s. IV; sus resultados, que corrigen en parte los anteriormente obtenidos, solamente pueden conocerse ahora por breves noticias o alusiones del mismo autor en diversos artículos y conferencias. Creo que en este punto opina actualmente de modo algo diverso. Cfr. F. GERKE, «*Duces in militia Christi. Die Anfänge der Petrus-Paulus-Ikonographie. Vorträge des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München*: Kunstchronik 7 (1954) 101.

La época en que se desarrollan estos sarcófagos es época de confluencia de diversas corrientes y tradiciones; aun los temas más enraizados en tiempos más antiguos, se modifican según el nuevo espíritu, que invariablemente deja su huella áulica o apocalíptica, siempre impregnada de aires ceremoniosos y triunfales. Es necesaria una atención muy vigilante para descubrir los diversos hilos conductores ocultos o disimulados bajo una monotonía o igualdad formal, más extrínseca de lo que a primera vista parece.

Las escenas de Cristo con los apóstoles en los sarcófagos se suelen dividir en las tres clases mencionadas como si se tratase de tres formas diversas de un mismo contenido fundamental, que es siempre el triunfo y gloria de Cristo con sus discípulos. En realidad hay dos clases, no tres; una expresa plenamente la idea del triunfo; la otra, continúa la línea de Cristo Maestro, pero la desarrolla apoyándose en el aspecto que más se prestaba a ese tinte ceremonial y glorioso que es propio del tiempo: Maestro divino que revela, que manifiesta solemnemente la Verdad a los hombres, por el testimonio de los apóstoles.

La verdadera clave para la clasificación de los sarcófagos de apóstoles nos la da su escena central (16). Según ésta, distinguimos claramente dos grupos, a saber: Cristo frontal, con gesto de triunfo y Cristo frontal con gesto oratorio. En este segundo grupo, en el que Cristo habla, tenemos una gran serie de composiciones en las cuales el Señor, en pie o sentado en cátedra, abre un libro en su mano izquierda o desenvuelve el volumen; pocas veces mantiene el volumen en la posición de lectura interrumpida; rarísimamente tiene el volumen cerrado y en esos casos apoya la derecha sobre él. En esta actitud que nada tiene que ver con la idea fundamental de triunfo —aunque a veces se coloree también de ella según lo dicho— se muestra Cristo en sarcófagos estrigilados con S. Pedro y S. Pablo u otros santos (17), en los llamados sarcófagos de *Concilio celeste* (18) y en otras composiciones de diverso carácter (19).

Examínese la actitud de los apóstoles en este grupo y se verá que corresponde a la misma idea: en muchos casos como en los frescos de las ca-

16 Se trata de composiciones unificadas y con una estricta ordenación simétrica.

17 Sarcóf. de Oxford, Coll. Wilshere [fig. 20]; Arlés 26 (WS 41,1); Viterbo (WS 41,2); Arlés 12 (WS 41,3); Placa Lat. 123 B (WS 42,3); Frag. placa Lat. 122 A (WS 42,2).

18 Sarcóf. de Concordio, Arlés 5 (WS 34,3); Museo del Louvre Ma 2958 (WS 34,1); Marsella 38 (WS 34,2): Milán, S. Ambrosio (WS 188,2) [fig. 31]; Nimes, Catedral (WS 43,5).

19 Perusa (WS 28,3); Alger (Dellys) (WS 29,3); S. Sebastián (WS 284,5); Marsella 33 (WS 27,6); Madrid (Hellín) (WS 11,1); Ravena, S. Apolinar in Classe; Arlés 43 (WS 38,2); Arlés 38 (WS 29,1 y 2); Sarcóf. de Marcelo II, Grotte Vaticane (WS 32,2); Saint-Cannat (WS 45,4); Ravena, S. Francisco (Liberio, parte anterior); Sarcóf. de Barbaziano, Ravena, Catedral (WS 253,3); Sarcóf. de Esuperanzio, Ravena, Catedral; Sarcóf. de Rinaldo, Ravena, Catedral; Sarcóf. Ariosti-Fontana, Ferrara, S. Francisco; Relieve fragmentario del Mus. Arqueológico 2396, Constantinopla; Fragmento de Marsella 114 (WS 43,4). Entre los siglos V-VI, la serie de sarcófagos de los talleres llamados da Aquitania repite en forma completa o abreviada este mismo tema de Cristo-Maestro-Revelador, en medio de sus discípulos. Véase Le Blant, Gaule, láminas 19; 22; 28,1; 32; 34; 37; 40,1; 41; 42; 43,1; 43,2; 48.

tacumbas, los apóstoles hablan; en otros tienen también ellos libros o volúmenes abiertos; o sostienen con ambas manos el volumen enrollado. Hay algunos casos de manifiesta contaminación con los del grupo triunfal; las características especiales que concurren en estos monumentos, su datación tardía y su escaso número lo prueban suficientemente (20). Hay en cambio varios monumentos peculiares que iluminan el significado de todos estos sarcófagos de *manifestación-revelación.* Véase por ejemplo el sarcófago de Concordio de Arlés 5 (WS 34,3): al colegio apostólico han sido incorporados los evangelistas, reconocibles por los volúmenes desenrollados o los libros abiertos de sus evangelios con sus nombres inscritos; los apóstoles hablan o muestran a Cristo o sostienen con ambas manos el volumen. El mismo hecho de la incorporación de los evangelistas que abren sus evangelios como Cristo el libro de su Ley, manifiesta claramente la idea que preside la composición, que no puede ser más que la de la revelación de la Verdad que es Resurrección y Vida; en los extremos, dos fieles, varón y mujer, acogen reverentes la revelación cristiana-apostólica y por ella son incorporados a la Iglesia. Afortunadamente se ha conservado también la tapa del sarcófago: toda ella está adornada con escenas de enseñanza, que aunque no se relacionasen directamente con el obispo Concordio, no dejarían por eso de confirmar el sentido de toda la composición del sarcófago.

Otro caso especial lo constituye el sarcófago de Perusa (WS 28,3): Cristo en el centro está sentado en cátedra sobre la personificación del Cielo; a su derecha una figura femenina que difícilmente se puede negar que represente a la Iglesia; a su izquierda, un apóstol con todas las características de S. Pedro. Los dos intercolumnios que siguen hacia la derecha están ocupados por dos apóstoles: a los pies de ambos hay un fajo y una *capsa* de volúmenes. En el nicho que sigue al de la Iglesia, hacia la izquierda, un personaje también lee en un volumen; sigue otro apóstol en actitud de hablar.

El sarcófago de Dellys, hoy en el Museo Gsell de Argel 103 (WS 29,3) es un sarcófago de milagros, pero de época pre o proto teodosiana; también aquí en el centro Cristo está sentado sobre el cielo, con la mano derecha abierta, a media altura, y el volumen en la izquierda (lectura interrumpida); a sus pies dos apóstoles alzan el brazo derecho a media altura, con la mano abierta; en el fondo hay unas palmeras. Se podría admitir, como mero efecto de una contaminación ecléctica, que se tratase de una escena de triunfo en un contexto no directamente adaptado; pero la época sin embargo no es todavía la del eclecticismo desordenado y despreocupado del sentido; la explicación obvia parece ser la de una escena de revelación-manifestación, cuyo contenido se expresa en las escenas de milagros. No es ésta una ocurrencia personal ante un solo caso aislado. Cristo maestro, o filósofo de la verdadera filosofía, o mejor, revelador de la verdad salvadora, se encuentra también en los sarcófagos constantinianos entre escenas de

20 Se trata especialmente de los sarcófagos de Ravena y Ferrara, del s. V.

milagros (21); en otros casos es el Profeta el que da testimonio de las verdades que se representan (22). Pero estos casos son sólo antecedentes del tema que ahora estudiamos y que basta haber insinuado.

En otras artes se ha conservado la misma línea ideológica de la revelación de Cristo testimoniada por los apóstoles. En algunos casos, la forma de expresión de esta idea sigue la tradición de las catacumbas, como hemos visto ya en el mosaico de S. Lorenzo en Milán, en el marfil de Dijon, en la píxide de Berlín.

En la lipsanoteca de Brescia el centro de la decoración frontal presenta la escena de Cristo en pie entre los apóstoles sentados, situados todos como en un gran escenario con las cortinas descorridas: Cristo despliega un gran volumen en sentido horizontal, que es el elemento más destacado de la composición.

En el célebre cáliz de Antioquía, Cristo y los apóstoles están sentados en cátedras, repartidos entre una abundante decoración de vides y aves. La imagen de Cristo se repite en ambos lados; en uno de ellos tiene los dos brazos extendidos con las manos abiertas; a su derecha hay un cordero; a sus pies un águila con las alas extendidas; en el otro, el brazo derecho alzado; en la mano izquierda tiene el volumen en la posición de lectura interrumpida; no hay ninguna otra figura a su alrededor. Los apóstoles alzan el brazo derecho y abren la mano; a la derecha del Cristo con cordero, abajo, en posición simétrica con otro apóstol (con el águila entre los dos) S. Pedro se distingue por la llave que empuña en su mano izquierda. M Dussaud y Celina Filipowicz-Osieczkowska explican esta doble representación de Cristo, interpretando la primera como representación de la actividad de Cristo en el cielo, y la segunda en la tierra; Filipowicz-Osieczkowska aplica a todo el cáliz unos textos de Teodoro de Mopsuesta, S. Cirilo de Alejandría y S. JERÓNIMO, que nos parecen muy oportunos, en especial este último:

> «Ego sum vitis vera, unde perfluit sanguis et aqua; Et pater meus agricola est, id est, cultor Ecclesiae; vos palmites, id est, apostoli sive fideles Ecclesiae; sicut palmes non potest a se fructus ferre, nisi manserit in vite, sic et unusquisque non fert fructum nisi manserit in Christo. In hoc clarificatus est Pater meus, ut fructum primum afferatis, id est, sicut praedicationem ego et passionem fructificavi, ita et vos facite; sicut dilexit me Pater, et ego dilexi vos, id est, sicut misit me Pater praedicare, et pati, et

---

21 Obsérvese la figura de Cristo con volumen y gesto oratorio entre la curación del ciego y el milagro de Caná en el Lat. 166 (WS 233,9); la misma figura entre la curación del paralítico y la del ciego en el Lat. 173 (WS 252,1); en forma parecida en el Lat. 186 (WS 235,7) y el sarcófago del Camposanto teutónico (WS 180,1).

22 Se encuentra esta figura de personaje barbado en varios sarcófagos: cfr. sarcófagos del Museo de las Termas 113302 (WS 212,2), entre la entrada en Jerusalén y el milagro de Caná; sarcóf. de Claudiano, en el mismo Museo 455 [fig. 3] entre las dos escenas petrinas de la izquierda; Lat. 183 A («Dos Hermanos») [fig. 12] junto a la curación del ciego; sarcófago del Museo Capitolino [fig. 10] en varias escenas.

ego mitto vos; majorem charitatem nemo habet, et reliqua, dilectio fortior est morte; ego per dilectionem patior pro vobis, et vos patimini pro Ecclesia; omnia quae audivi a Patre meo nota feci vobis, id est, praecepta Evangelii...» (23).

Volviendo a los mosaicos, el de Sta. Pudenciana también une la idea de la Pasión gloriosa a la de la revelación-manifestación; la gran cruz gemada se recorta sobre el cielo como signo de triunfo; a sus lados, los símbolos de los cuatro evangelistas; bajo la cruz, Cristo en trono con el libro abierto en la izquierda y el gesto oratorio en la derecha. Asisten los apóstoles y las personificaciones de las dos iglesias; S. Pablo con un libro abierto sobre el que está escrito el principio del Evangelio de S. Mateo, es decir, el principio del Nuevo Testamento (24).

El mosaico que adornó el ábside de Sta. Agata in Suburra vuelve a presentar a Cristo esta vez sentado sobre el globo del Universo, con el libro abierto y hablando; a su derecha, Pablo con un volumen y la derecha alzada a media altura y a su izquierda Pedro con las manos veladas; siguen a ambos lados los demás apóstoles en diversas actitudes, todos como asistentes y testigos de la revelación.

El Cristo central del antiguo ábside de S. Andrés Catabárbara está en pie sobre el monte del Paraíso; hace el gesto oratorio y tiene el volumen en la izquierda (lectura interrumpida); tres apóstoles a la izquierda y tres a la derecha, en diversas actitudes. A la derecha de Cristo el primero es Pablo; a su izquierda, Pedro.

Quien haya seguido el razonamiento y haya ido observando con atención los monumentos citados habrá advertido que la mano abierta de algunos apóstoles no es necesario interpretarla en las composiciones descritas como una aclamación que pudiera ser contaminación de las representaciones triunfales y que aun así no sería un gesto ajeno al sentido de la escena; creo que no hay tal aclamación; los apóstoles en tales casos no aclaman, sino muestran, señalan, dan testimonio. Véase de nuevo por ejemplo el sarcófago de Concordio, de Arlés (WS 34,3): el apóstol a la derecha de Cristo abre la mano, pero no la alza como en la aclamación: la mantiene a la altura de la cintura, señalando a Cristo.

De casi todas las representaciones de Cristo con los apóstoles existen ediciones abreviadas en las que los apóstoles se reducen a dos, generalmente Pedro y Pablo. Lo hemos visto en los sarcófagos estrigilados ya citados, y se puede ver igualmente en otros sarcófagos estrigilados con representaciones

---

23 Celina Filipowicz-Osieczkowska, *L'authenticité du Calice d'Antioche et les sources de l'Art chrétien primitif*. Odbitka z Nr. 1 Biuletynu Historii Sztuki i Kultury Politechniki Warszawskiej (Varsovia 1937) 11-13. Las palabras atribuidas a S. Jerónimo están tomadas de las Exposit. in 4 Evang. Joannes (PL 30,586).

24 WM III, 42-46. J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst* (Leipzig 1887) 77 habla de estas diversas confluencias; también lo hace O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft I, Berlin 1918) 328.

de Cristo triunfal en el centro y los dos apóstoles en los extremos que aclaman u ofrecen coronas. A estas reducciones acuden los decoradores de la gran mayoría de los vidrios dorados, de cuya iconografía trataremos al fin del capítulo, en un nuevo *excursus*, juntamente con otras artes menores.

Una de estas abreviaciones, por llamarla así, ha sido descubierta recientemente y expresa de modo clarísimo la idea de la revelación testimoniada por los discípulos de Cristo. Se trata del mosaico que adorna un arcosolio situado a la derecha del principio de una escala de acceso a una de las galerías de Domitila. Es el mismo que en 1742 descubrió Marangoni y lo calificó como perteneciente a una secta monarquiana por la inscripción que corre sobre la escena y que se lee aún ahora perfectamente conservada en el mosaico del intradós: *Qui Filius diceris et Pater inveniris*. Perdido desde entonces su emplazamiento, quedó totalmente desconocido hasta 1960, en que ha sido felizmente encontrado por A. Ferrua (25). Algunas partes del mosaico han perdido las teselas; se conserva sin embargo una gran parte de la composición y ésta mantiene aún todo el vigor y la belleza de sus colores y de sus figuras. El mosaico ocupa toda la luneta del arcosolio: en el centro, en medio de un gran círculo azul, está Cristo imberbe sentado en un trono con el brazo derecho elegantemente extendido casi horizontalmente; el índice y el corazón, extendidos también siguiendo la misma línea casi horizontal; los otros dedos recogidos; ante el pecho, sostenido por abajo con la mano izquierda, parece que tuvo un gran libro abierto, del que se han desprendido casi todas las teselas, pero cuyos contornos aún se pueden seguir casi en la totalidad; a ambos lados, fuera ya del círculo azul, en proporciones notablemente mayores para conseguir el efecto de un plano más cercano, S. Pedro y S. Pablo; Pedro a la derecha de Cristo; Pablo a su izquierda; ambos alzan el brazo derecho mostrando a Cristo, ambos tienen en la izquierda un volumen enrollado. A los pies de Cristo y de los dos apóstoles, en el plano de éstos, fuera del círculo azul, una gran *capsa* de volúmenes (26).

Cristo con su revelación ha descorrido el velo de las verdades divinas, especialmente la de la resurrección; en el mosaico recientemente descubierto de Domitila quizá por ser priscilianista, como creo que lo es en realidad

---

25 Aprovecho la ocasión para agredecer de nuevo al P. Ferrua su amabilidad, avisándome del descubrimiento. Después de redactadas estas líneas, se ha publicado el nuevo mosaico: A. FERRUA, *Qui Filius diceris et Pater inveniris. Mosaico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla*: AttPonAccR. Ser. III (Rendiconti) 33 (1961) 209-224.

26 En el conocido fresco de Veneranda y Sta. Petronila, del mismo cementerio de Domitila (WP 213) hay también a la derecha una *capsa* de volúmenes con asa y tapa exactamente en la misma posición de la del mosaico «patripasiano»; es notable que también en el fresco se ha pintado un libro abierto, aislado, sobre la *capsa* de volúmenes. A. Ferrua, en el artículo citado, se inclina a ver en la mano izquierda de Cristo un volumen. Sin excluir del todo esa posibilidad, después de atento examen del original, continúo creyendo que Cristo tuvo un gran libro abierto ante el pecho. Igualmente sigo inclinándome a la interpretación no ortodoxa de la inscripción.

(27), la claridad con que se expresa esta idea de la manifestación-revelación es todavía más patente; para los monarquianos y secuaces, el Verbo no es distinto del Padre, sino el Padre mismo en cuanto que se nos manifiesta; en el fondo, desde el centro de la esfera celeste, el Logos es Dios que revela; en la tierra dan testimonio de él sus apóstoles, que nos transmiten su doctrina.

Por lo demás, este carácter solemne de la revelación testimoniada apostólicamente aparece en casi todos los monumentos examinados y es el acento característico de la época, como dijimos, que los distingue de la otra forma más sencilla y filosófica de la primera mitad del siglo IV. En muchos de los monumentos, Cristo revelador se sienta sobre el globo celeste o tiene como escabel la personificación del cielo o como pedestal el monte de los cuatro ríos, o fondo de palmeras o la Jerusalén eterna o el cordero místico a los pies.

Parece superfluo insistir aquí en la importancia que en la mentalidad cristiana de todos los tiempos ha tenido y tiene el colegio apostólico como testimonio de la verdad revelada por Cristo. Hemos visto que esta importancia se refleja claramente en el arte, quizá como pocas otras verdades de la fe. En los tiempos de la elaboración teológica de la doctrina revelada surgen continuamente contrastes y errores que hacen necesaria una insistente apelación al testimonio apostólico como a último recurso para dirimir las controversias o para fundar y justificar la doctrina que se defiende. Desde los primeros siglos el recurso a los apóstoles como a únicos testimonios cualificados reaparece una y otra vez en los Padres y escritores eclesiásticos. Conocidísimas son las palabras de S. CLEMENTE romano:

---

27 El *Pater inveniris* de la inscripción podría aplicarse a Cristo también en sentido ortodoxo; pero la oposición: *Filius diceris - Pater inveniris* recuerda demasiado la insistencia priscilianista por ejemplo en que *nomen Patris est Filius*. Cfr. G. MORIN, *Traité priscillianiste inédit sur la Trinité*: Études. Textes Découvertes I (Paris 1913) 194: «Denique ita scriptum est: Manifestavi nomen tuum hominibus, quod dedisti mihi. Quod illud nomen?... Quod ergo illud est nomen? quod aliud, nisi quod apostolus: nomen patris est filius? Manifestavi, inquit, nomen tuum hominibus. Agnoverunt in me patrem, quia me filium crediderunt; patuit apud eos, quia ego in Patre et Pater in me...». Y en la p. 195: «...sciens non nihil esse in filio, in quo habitat omnis plenitudo divinitatis corporaliter: in eo patrem, qui invisibilis est, videri, in eo nomen Patris agnosci». Y en la p. 205: «Unus est Deus noster et Dominus: qui nos genuit, et qui redemit. Et unus nobis Deus, in nomine Patris et Domini: Patris utique quo genuit, Domini quo redemit». En la línea gnóstica encontramos descripciones que parecen escritas ante nuestro mosaico: «Wie das Vermögen (οὐσία) des verstorbenen Hausherrn verbogen bleibt, solange (das) Testament (διαθήκη) nicht geöffnet worden ist, so (ist es) auch (δέ) (mit) dem All, das verborgen war, solange der Vater des Alls (20) unsichtbar (ἀόρατος) war. Dieser ist ein aus sich (selbst Entstandener), aus dem alle Wege (zur Erkenntnis) gekommen sind. Deswegen erschien Jesus (und) nahm das Buch an sich. (25) Er wurde an ein Holz genagelt (und) machte die Verfügung (διάταγμα) des Vaters am Kreuze (σταυρός) kund (wortlich schlug ...an). O, diese so grosse Lehre, da er sich bis zum Tod erniedrigte (Wörtlich: herunter brachte), obwohl er mit dem (30) ewigen Leben bekleidet war». W. TILL, *Das Evangelium der Wahrheit. Neue Übersetzung des vollständigen Texts*: ZNTW 50 (1959) 165-185. Tengo que agradecer al P. Orbe indicaciones que me han llevado a estas observaciones.

«Los apóstoles nos anunciaron la buena nueva del Señor Jesucristo; Jesucristo fue enviado por el Padre; Cristo, pues, viene del Padre y los apóstoles, de Cristo» (28).

O las de S. Ireneo:

«...non oportet adhuc quaerere apud alios veritatem quam facile est ab ecclesia sumere; cum apostoli, quasi in depositorium dives, plenissime in eam contulerint omnia quae sint veritatis, uti omnis quicumque velit sumat ex ea potum vitae» (29).

Sería muy largo reproducir todas las palabras con que Tertuliano insite en este mismo concepto:

«si Dominus Jesus Christus apostolos misit ad praedicandum, alios non esse recipiendos praedicatores, quam Christus instituit; quia nec alius Patrem novit nisi Filius, et cui Filius revelavit, nec aliis videtur revelasse Filius, quam apostolis quos misit ad praedicandum, utique quod illis revelavit» (30).

Los apóstoles fueron enviados únicamente para que dijesen lo que habían oído, sin añadir nada propio, según S. Juan Crisostomo (31). S. Agustin supone que toda costumbre extendida por la Iglesia universal no puede venir más que de los apóstoles (32), suposición que ya encontramos por ejemplo en S. Atanasio (33). Y así podrían multiplicarse las citas innecesariamente, porque es cosa patente que esta idea era del dominio común. Ante una verdad al mismo tiempo tan consoladora y tan fuera del alcance de la razón humana, como era la verdad de la resurrección, los cristianos del siglo cuarto quisieron que las moradas de sus cuerpos depositados en espera de esa nueva vida quedasen decoradas con las figuras de Cristo resucitado y revelador de la resurrección, y de sus apóstoles, testigos y testimonios suyos.

Todo cuanto precede, sobre el carácter magisterial-revelador de estas escenas, hemos de tenerlo en cuenta cuando tratemos más adelante de la llamada *traditio legis*; en ella se subraya más especialmente el lugar preeminente de S. Pedro con respecto a los demás apóstoles; preeminencia que en los sarcófagos raramente se deja de señalar en todas las composiciones de Cristo con el colegio apostólico, aunque no sea sino por ocupar siempre, con S. Pablo, los puestos inmediatos a Cristo.

---

28 S. Clemente romano, *Epist. ad Cor. I*, 42,1 (Funk I 152).
29 S. Ireneo, *Adv. Haer. II* 4,1 (PG 7, 855).
30 Tertuliano, *De Praescr. Haer.* 21 (PL 2,33).
31 S. Juan Crisostomo, *Homil. I in Epist. Rom.* (PG 60, 398)
32 S. Agustin, *De Baptismo II* 7, 12 (PL 43, 149).
33 S. Atanasio, *Epist. de Synodis* 5 (PG 26, 688).

Un caso particular del tema que nos ocupa —S. Pedro y los demás apóstoles— tiene tanta importancia en la iconografía paleocristiana que merece que nos ocupemos de él en parrafo aparte; se trata de examinar las relaciones iconográficas de los dos Príncipes de los Apóstoles, Pedro y Pablo

PEDRO Y PABLO

En los sarcófagos de Pasión, de mediados del siglo IV, y en otras composiciones reproducidas en pinturas, mosaicos, sarcófagos y artes menores, de la segunda mitad del mismo siglo, se repiten con frecuencia las imágenes de Pedro y Pablo, a veces solos, a veces acompañados de otros apóstoles, pero casi siempre fácilmente identificables por su acción, sus atributos o sus características fisionómicas ya determinadas.

El primer problema que quisiéramos abordar es el de la determinación de la época en que podamos decir con seguridad que ya existe el tema Pedro-Pablo. En cuanto a monumentos conservados se refiere, este problema en concreto se reduce primeramente a determinar si son Pedro y Pablo los dos personajes que acompañan a la Orante en muchos sarcófagos de principios del siglo IV.

A esta cuestión suele responderse afirmativamente. Sin embargo, el examen de los monumentos parece inducir a la solución opuesta. Veámoslo brevemente.

Hay una gran variedad en las características de los acompañantes de la Orante: a veces parecen los dos idénticos (34); a veces uno es barbado y el otro imberbe (35); también hay casos en que ambos son barbados, pero uno es calvo y el otro no (36). Esta variedad de tipos es claro que no nos permite decidir sin más de cuáles apóstoles se trata y ni siquiera si se trata con seguridad de apóstoles. En efecto: aunque tan poca atención se haya prestado a la posibilidad de que se trate de ángeles, parece que es realmente una posibilidad con la que hay que contar. En sarcófagos de esta misma época existen no pocas representaciones de ángeles que en nada se diferencian de los demás personajes sacros, como apóstoles y profetas; hay además ángeles barbados y ángeles imberbes. Tampoco debemos olvidar que es misión propia de los ángeles la protección y conducción de las almas, como nos lo atestiguan tantos autores cristianos de los primeros siglos (37).

En los sarcófagos posteriores a la mitad del siglo IV no cabe duda que se han representado junto a la Orante en concreto a Pedro y Pablo, como

---

34 WS 113,1; 126,2; 226,3; 229,2; sarcóf. de los 3 Monogr. [fig. 11].

35 WS 81,4; 110,1; 110,3; 111,4; 127,1; 127,2; 229,8.

36 WS 99,1; 115,1; 115,2; 119,3; 128,2; 269,3; frag. Mus. Berlín 6686.

37 En cuanto he podido ver, solamente E. HENNECKE, *Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur* (Leipzig 1896) 283 hace alusión a esta posibilidad de interpretación iconográfica. Sobre todo este problema de la Orante y sus acompañantes me permito remitir al lector a mi artículo: *Notas sobre la Orante y sus acompañantes en el arte paleocristiano*: AnalSacrTarr. 34 (1961) 5-20. Véanse allí citados algunos autores antiguos y modernos.

es fácil comprobar por las características fisionómicas de ambos apóstoles, ya fijadas en esa época. Pero esto no quiere decir que también en época anterior se viese en dichos personajes a Pedro y Pablo, aunque aún no distinguidos por características fijas. Es un hecho comprobado que a partir de la mitad del siglo IV, después de la aparición de los sarcófagos de Pasión y de la creación del tipo iconográfico de ambos apóstoles, se advierte una tendencia manifiesta a convertir en Pedro y Pablo a casi toda pareja de personajes o bustos que aparezcan colocados simétricamente (38). Antes de esa fecha, S. Pablo está ausente de todas las demás composiciones, lo cual es ya un motivo para sospechar que tampoco aquí se ha visto nunca al apóstol de las gentes. Es más: se dan algunas circunstancias en diversos sarcófagos que parecen indicar positivamente que los acompañantes de la Orante no son Pedro y Pablo:

De principios del siglo IV es el sarcófago de Tívoli, Lat. 166A (WS 111,4); en el panel central acompañan a la Orante dos personajes, uno imberbe y el otro apenas barbado; en el panel de la izquierda el S. Pedro del milagro de la fuente tiene una gran barba fuertemente surcada por el trápano. En un sarcófago constantiniano del Museo de las Termas (WS 126,2) también es diferente el tipo de los dos acompañantes de la Orante con respecto al S. Pedro de la *trilogía.* Lo mismo ocurre en el sarcófago de Claudiano, del mismo Museo (WS 127,2). En el sarcófago de Berja, hoy en el Museo arqueológico de Madrid (WS 151,2) [figs. 17 y 18] tenemos un ejemplo aún más patente de esta discordancia: Pedro y Pablo ante Nerón son dos personajes muy parecidos, ambos abundantemente barbados, pero distintos entre sí por la calva de uno de ellos; no sucede lo mismo con los dos acompañantes de la Orante, uno de los cuales es imberbe (39).

La importancia de estas observaciones está en el hecho de que no parece fácil admitir que en un mismo sarcófago se adopte un tipo fijo para

38 Así por ejemplo, en los extremos de las tapas de sarcófagos, que se adornan a veces con bustos a manera de acroteras que sustituyen las antiguas máscaras báquicas; no desaparecen éstas del todo; hay también algún ejemplo de representación del sol y de las estaciones, pero con frecuencia son dos figuras más bien de apóstoles que en algunos casos presentan los rasgos fisionómicos atribuidos a Pedro y Pablo. De 22 ejemplares que he conseguido reunir, aunque en bastante falta uno de los dos extremos, se puede pensar que haya existido tal representación caracterizada en 10 jemplares, de los cuales 2 son franceses y los 8 restantes romanos; esto supone que de los romanos conservados, solamente 4 presentan bustos de imberbes o indeterminados, mientras que en Francia esta circunstancia es la más frecuente, como se puede ver al menos en 7 ejemplares. Parecen caracterizados en WS 20,1; 236,7 (los dos únicos caracterizados en Francia); 28,3; 49,1; 140,1 y 2; 170,1; 172,1 y 4; 282,4. Los 4 romanos indeterminados son: WS 172,5; 200,3; 300,2; Grotte Vaticane, sarcóf. con difunta y Pedro y Pablo (núm. 222); los 7 franceses: WS 39,2; 55,3; 140,4 y 5; 212,1; 244,2; Benoit, 34,1.

Igualmente pensamos que los dos acompañantes anónimos que hacen guardia de honor a veces a la figura de Cristo solamente se identifican con Pedro y Pablo en esta segunda época.

39 Las cabezas de los acompañantes están muy deterioradas sobre todo por su parte inferior, pero examinando el original puede apreciarse cómodamente que el de la derecha es imberbe y el de la izquierda barbado.

todas las escenas de Pedro y solamente se prescinda de ese tipo en la escena de la Orante.

En 1933 escribía F. Gerke: "Mientras que Pedro nace en el arte con Cristo, por así decir, en la primera mitad del siglo IV, Pablo, por el contrario, nace con Pedro en la segunda mitad del mismo siglo. Pero este juicio podría necesitar revisión en el caso que se llegase finalmente a la conclusión de que los dos apóstoles de la Orante en los sarcófagos de friso continuo de tiempos más antiguos se hayan de interpretar como Pedro y Pablo" (40). La afirmación es exacta; pero después de todo lo dicho precedentemente. mi conclusión es que no hay lugar a tal revisión, a pesar de que Gerke haya llegado a la conclusión opuesta (41).

Una vez excluida la representación de Pedro-Pablo en la Orante de la primera mitad del siglo IV, podemos afirmar que dicha composición y, sobre todo, la de Cristo-Pedro-Pablo, no es conocida en Roma ni en el Occidente antes de esa fecha (42).

La afirmación, que podría parecer demasiado audaz, es, según creo, demostrable. Se conocen centenares de pinturas en las catacumbas: escenas

---

40 F. GERKE, *Petrus und Paulus*: RivAc. 10 (1933) 328.

41 F. GERKE, *Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakombe in Pécs*: Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends I/2 (Baden-Baden 1954) 147-199; en la p 178 dice: «Mis investigaciones recientemente ultimadas sobre los sarcófagos estrigilados paleocristianos han dado como resultado que desde la época constantiniana en las composiciones de Orante es privilegio de Pedro y Pablo el conducir al cielo las almas de los difuntos...». La historia de los sarcófagos a que alude no ha sido aún publicada cuando escribo estas líneas; solamente puedo juzgar, pues, por algunos resúmenes que hace de sus conclusiones en diferentes artículos y trabajos. A renglón seguido de la afirmación que acabo de transcribir, enumera algunos casos concretos a través de los cuales me parece ver los monumentos que tiene presente, aunque no los cita; dice que Pedro y Pablo prestan ayuda cuando la mano de Dios alza a la difunta en la *elevatio animae;* es evidente que alude aquí al sarcófago de Floria de Zaragoza (WS 229,8); dice también que Pedro y Pablo sostienen al *anima christiana* sobre la cual el águila depone el monograma victorioso o la corona vitae. Un monumento que se ajuste exactamente a esta descripción no creo que exista en la época constantiniana; parece que alude al sarcófago del cementerio de Calixto (WS 159,2) único sarcófago en el cual un águila sostiene en el pico una corona sobre la cabeza de la difunta, aunque los apóstoles no la sostienen, ya que están separados de ella por un compartimiento de estrígiles. No pueden entrar en consideración por su datación posterior a la mitad del siglo IV, otros monumentos en que interviene Pedro y Pablo con difuntos con corona o monograma de Cristo, como son el del arcosolio del cubículo de *los apóstoles pequeños,* de Domitila, el del arco de Deodata, del Cementerio de Juan, en Siracusa, y el del Cementerio de S. Severo en Nápoles; en los tres, además, más bien hay que hablar de presencia de los dos Príncipes de los Apóstoles que de ayuda a la difunta. También queda excluída por su datación en el siglo V la escena de la puerta de Sta. Sabina, en la que dos apóstoles sotienen una corona con una cruz inscrita, sobre la cabeza de una matrona. A excepción del sarcófago de Floria, todos los demás casos son posteriores a la mitad del siglo IV y las pinturas, de fines del mismo siglo.

En algunas pinturas cementeriales tardías aparece Pedro y Pablo con difuntos, caracterizados los dos Apóstoles y aun con los nombres inscritos; véase WP 249,1; 154,1; arcosolio de la Viña Casia, de Siracusa, con Cristo; arcosolio de Pascentius, del cem. de Gaudioso, en Nápoles. Probable es la identificación de Pedro en otra pintura del cem. de Domitila (WP 153,2).

42 Con la sola excepción del sarcófago de Berja, del Museo arqueológico de Madrid, cuya escena de Pedro y Pablo ante Nerón constituye un *unicum* [fig. 18].

del Antiguo y del Nuevo Testamento, representaciones simbólicas, composición de Cristo con los apóstoles; pinturas de Cristo-Pedro-Pablo también; pero de estas últimas, ninguna es anterior a la época de los sarcófagos de Pasión. Esto creo que quiere decir sencillamente que antes no han existido esas pinturas en los cementerios romanos. Aún más; tenemos una serie abundante de sarcófagos, que va desde los primeros años del siglo IV hasta el siglo V; solamente después del 330 comienzan a aparecer las escenas de Cristo aislado en el centro y ya hemos visto el lento proceso de su evolución; en él hay que contar con la aparición de apóstoles indeterminados entre los que no hay ningún indicio de S. Pablo.

De otra manera haya quizá que juzgar con respecto al Oriente.

Dos textos de EUSEBIO nos dan motivo para reflexionar en este punto. El primero es el paso tan conocido de su Historia Eclesiástica (43) en el que se ocupa directamente de la estatua de Cristo con la Hemorroisa en Paneade; la considera *ex voto* de la misma Hemorroisa, en agradecimiento de su curación milagrosa, y la "excusa" apelándose a la costumbre de los paganos:

> «no tiene nada de extraño —dice— que hagan esto en honor de nuestro Salvador los antiguos paganos que de él recibieron beneficios, ya que sabemos que las imágenes de Pedro y Pablo y del mismo Cristo se han conservado en colores en pinturas, siguiendo el antiguo uso pagano que existía en ellos, de honrarlos sin más como salvadores».

Una primera consecuencia se deduce de estas palabras de Eusebio: Pedro y Pablo contaban ya en los primeros años del s. IV con algunas representaciones iconográficas en el Oriente; no quiere decir esto, ni mucho menos, que ya entonces se hubieran fijado las características fisionómicas de los dos príncipes de los apóstoles, pero sí que, como quiera que fuesen representados, se les consideraba como tales, concreta y determinadamente.

Se podría aún añadir, aunque no con el mismo grado de certeza, que la determinación de Pedro y Pablo no provenía de la escena en que participaban, sino más bien del retrato mismo; parece que se trata de iconos que algunos conservan como para venerarlos, o al menos en recuerdo de beneficios recibidos.

La manera de expresarse de Eusebio no permite afirmar que tuviera presente pinturas en que se encontrasen Pedro y Pablo juntos, o incluso Cristo con Pedro y Pablo; pero tampoco queda excluida esta posibilidad, al menos la primera, ya que se habla de cuadros *de Pedro y Pablo y aun de Cristo.*

En su carta a Constancia, hermana de Constantino, que le había pedido le enviase alguna imagen de Cristo, EUSEBIO responde mostrando su aversión por las representaciones iconográficas; entre otras cosas, dice:

---

43 EUSEBIO, *Hist. Ecles.* 7,18 (PG 20, 680).
44 EUSEBIO, *a Constancia* (PG 20, 1545-1549).

«una mujer llevaba un cuadro con dos figuras como de filósofos, diciendo, no sé cómo, que eran Pablo y el Salvador; no puedo decir de dónde la había sacado ni quién le había dicho eso. Para que no sufriera escándalo ni ella ni otros, le recogí la pintura y la guardé: no me parece bien que pase de mano en mano y nos tomen por idólatras que paseamos nuestro Dios en iconos» (44).

No conviene exagerar el valor de este texto como testimonio de la extensión de la iconografía paulina por el Oriente. Precisamente de ambos textos de Eusebio se deduce que considera costumbre pagana o al menos de origen pagano este uso de imágenes de apóstoles.

Además se trata siempre de uso privado. El mismo hecho que Eusebio retire la pintura para que otros no se escandalicen, y el que diga que no sabe de dónde ha sacado esa mujer que aquellos dos "filósofos" son Cristo y Pablo, prueba, al contrario, que se trata aquí más bien de una excepción (45).

Los textos de Epifanio (46) también nos vuelven a informar sobre la existencia de representaciones de Pedro y Pablo; pero ya no tienen tanta importancia porque para esa fecha, en muchas regiones del Imperio abundan los testimonios y aun los monumentos conservados directamente.

Volvamos pues a los monumentos conservados:

La primera aparición fija del grupo Pedro-Pablo es la de los sarcófagos de Pasión.

Los sarcófagos de Pasión

El primero que ha intentado una clasificación sistemática de estos sarcófagos ha sido H. v. Campenhausen (47); siguiendo el método de los manuscritos, que va hemos visto emplear a E. Dinkler a propósito de la *trilogía*, procura Campenhausen encontrar el prototipo que dio origen a las diversas variantes de "los copistas". Desde luego él mismo reconoce que la relativa unidad del esquema no proviene de una mera copia mecánica, sino de una conciencia clara del sentido espiritual del ciclo, que permite variantes que no cambian en lo esencial ese sentido. Sin embargo, el método de los manuscritos aplicado a los sarcófagos, como hemos visto, tiene graves inconvenientes. La cronología de los sarcófagos era aún mal conocida y este defecto, juntamente con el método ya indicado, malograron la obra de H. v. Campenhausen, emprendida por otra parte con la mayor seriedad y digna, por eso, de alabanza. El análisis de los sarcófagos de Pasión conocidos en su tiempo, le llevó a la siguiente clasificación:

---

45 Cfr. W. ELLIGER, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten* (Studien über christliche Denkmäler 20, Leipzig 1930); ID., *Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst* (Studien über christliche Denkmäler 23, Leipzig 1934).

46 Cfr. W. ELLIGER, *Zur Entstehung*, pp. 154-157; ID., *Die Stellung*, 53-60.

47 H. v. CAMPENHAUSEN, *Die Passionssarkophage*: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5 (1929).

CLASE I

I. Ciclo de Cristo-Pedro-Pablo
Saint-Maximin (WS 145,1) (48)
Narbona (WS II, 319-200)
Milán (Garrucci, 353,4) (49)
Roma, S. Valentino (WS 146,1)

II. Ciclo de Cristo-Pedro
Nîmes (WS 16,2)
Roma, Lat. 151 (WS 121,1)
Roma, Sarc. de Pío II. Grotte Vaticane (WS 12,5)
Arlés 17 (WS 12,4) [fig. 24]

III. Ciclo de Cristo-Pablo
Roma. Lat. 106 (WS 20,5)
Marsella, 39 (WS 33,3)

IV. Ciclo con el sacrificio de Abrahán
Roma. Sarcófago de Junio Baso. Grotte Vaticane (WS 13) [fig. 21]
Roma. Lat. 174. Grotte Vaticane. (WS 121,4) [fig. 25]

CLASE II

V. Ciclo de Cristo
Roma. Lat. 171 (WS 146,3)
Roma. Lat. 150 A (WS 151,1)

VI. Ciclo de Pedro-Pablo
Marsella 37 (WS 16,3)
Arlés }
Arlés (Avignon) } (WS 146,2) [fig. 23] (50)
Roma. Lat. 164 (WS 142,3)

---

48 Las referencias de Wilpert las pongo yo en sustitución de las del autor, que cita a Garrucci, Le Blant, etc. Añado las citas de mis figuras entre corchetes.

49 M. LAWRENCE, *Columnar Sarcophagi*, p. 106 n. 24 dice que este sarcófago hay que datarlo en el s. XII, copia de un antiguo sarcófago por un discípulo de Benedetto Antellani, y remite a su trabajo en AJA 32 (1928) 57. Desde luego no puede enumerarse entre los paleocristianos.

50 Considerado como dos sarcófagos diferentes, es en realidad uno solo.

Tres años después de publicado este trabajo, mereció una dura crítica por parte de M. Lawrence (51): "Es difícil ver el valor que pueda tener un artículo tan imperfecto en tantos puntos". A juzgar por el tenor de todo el juicio, parece que lo que más chocó a M. Lawrence en el trabajo de H. v. Campenhausen fue que en él no se tenía suficientemente en cuenta la influencia oriental en los sarcófagos columnados; pero M. Lawrence le hace otros reproches concretos, algunos de los cuales no carecen de razón: del ciclo I, por ejemplo, hay que excluir sin duda el tercero, de Milán, que no es paleocristiano, y que M. Lawrence considera como una obra de algún discípulo de Benedetto Antellani; de los grupos o ciclos III y V dice que no tienen ni uniformidad en la composición ni semejanza en el estilo, y del grupo IV, que no forma un grupo aparte; advierte que los sarcófagos 2 y 3 del grupo VI, como ya lo hemos notado, no son dos sarcófagos diferentes sino uno sólo [fig. 23], hecho ya demostrado por Wilpert en 1924; es verdad también lo que nota a propósito de los sarcófagos 1 y 4 de este grupo VI, a saber, que no tienen conexión entre sí ni con el de Arlés-Avignon, y que ha omitido el de S. Sebastián (WS 142,2) que repite las escenas del 4 (Lat. 164), el cual, aunque recientemente publicado —en el tiempo en que escribía M. Lawrence— era sin embargo conocido desde abril de 1925.

En 1939, impulsado por el mismo H. v. Campenhausen, escribe Gerke su obra sobre la datación de los sarcófagos de Pasión (52). Evidentemente, al considerar estos sarcófagos con criterios cronológicos más seguros, necesariamente tenía que llegar a conclusiones muy diversas de las de Campenhausen. A pesar de todo, su crítica sobre la obra de este último difiere totalmente, en su tono, de la de M. Lawrence, y es modelo de cómo se puede hacer una crítica, de hecho demoledora, salvando al mismo tiempo la estima y el respeto al autor. Afirma Gerke que nuevos hallazgos han demostrado en un cierto grado la oportunidad del método de Campenhausen; no especifica más este principio general y, pasando a la crítica dice:

1. El ciclo III en realidad no ha existido nunca (los dos elementos del ciclo son en realidad del grupo Cristo-Pedro-Pablo);
2. El ciclo IV no forma una clase aparte;
3. En el ciclo V se han juntado el más antiguo y uno de los más modernos sarcófagos de Pasión, que nada tienen que ver uno con el otro, de tal manera que también esta clase debe desaparecer;
4. Los números 2 y 3 del grupo VI son uno sólo; el número 1 de este mismo grupo (WS 16,3) es una excepción, mientras que el último, el Lat. 164 (WS 142,3), refleja la forma primera.

Una vez admitido que los ciclos III, IV y V no existen, es evidente que la división en Clase I y Clase II es necesario abandonarla; quedan pues tres clases: Cristo-Pedro-Pablo; Cristo-Pedro; Pedro-Pablo. El único grupo de Campenhausen que queda en pie, según Gerke, es, pues, el segundo. Es tam-

---

51 M. Lawrence, *l. c.*

52 F. Gerke, *Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage* (Berlin 1940).

bién inútil un árbol genealógico que Campenhausen había intentado formar en su cuadro II para explicar la génesis de los sarcófagos de Pasión.

Según el estudio de Gerke, en su parte positiva, la historia y evolución de los sarcófagos de Pasión se explica de la siguiente manera:

1. Antecedentes. Hacia 330, en los sarcófagos de doble friso pertenecientes al círculo del taller de Dos Hermanos, en medio de otras escenas constantinianas, se introduce el tema de Pasión, simbólicamente, sin que aparezca todavía la persona misma de Cristo; las dos escenas que introducen el tema son la del sacrificio de Abrahán y la escena de Pilato:

   Sarcófago de Dos Hermanos, Lat. 183A (WS 91) [fig. 12]
   Sarcófago de Arlés 3 (WS 195,4)
   Sarcófago de Poitiers (WS 148,1)
   Fragmento del Lat. 203 (WS 217,5)

2. Aparición. Hacia 340 nace de esta idea el tipo, después sin sucesión, del

   Sarcófago Lat. 171 (WS 146,3)

   En tiempos teodosianos, en el ambiente ecléctico propio de la época hay otro caso aislado de sarcófago con escenas de Pasión de Cristo solamente con la *traditio legis* en el centro; es el

   Sarcófago Lat. 150 A (WS 151,1)

   En cambio aún en el tiempo del *bello estilo* hubo un nuevo intento de combinar con Pilato las escenas de A. T.:
   Sarcófago Lat. 174 (WS 121,4) [fig. 25].

3. Hacia 350 aparece el grupo *Pedro-Pablo*, que a su vez se divide en dos subgrupos: el más antiguo, el romano, introduce en los extremos las dos escenas de Job y Abel, como símbolo de la Pasión de Cristo. Florece este grupo entre 350-380. El grupo galo (380-400) no presenta escenas del A. T. y en cambio amplía narrativamente los ciclos de Pedro y Pablo, lo que lleva a una perturbación de la primitiva concepción del sarcófago de Pasión:

   Grupo *Pedro-Pablo romano*:

   Sarcófago fragmentario de S. Sebastián (WS 142,2)
   Fragmentos de S. Sebastián (WS 137,2 y 3)
   Sarcófago Lat. 164 (WS 142,3)
   Sarcófago de Valence, Museo 109 (WS 142,1)

   Grupo *Pedro-Pablo galo*:

   Sarcófago fragmentario de Arlés 37 (WS 146,2) [fig. 23]
   Sarcófago de Marsella 37 (WS 16,3)

   En todo el grupo, en ambos subgrupos, siempre la escena central es la *Crux invicta*. Este grupo, ya conocido por Campenhausen (ciclo sexto) y desconocido por M. Lawrence, como advierte Gerke, ha

aumentado desde entonces con los sarcófagos elencados, varios de los cuales han sido descubiertos posteriormente a la obra de Campenhausen. La antigüedad y abundancia de los ejemplares romanos asegura el origen romano de la composición, en contra de la tesis orientalista de la escuela americana.

4. Hacia 350 aparece también el grupo *Cristo-Pedro-Pablo*. Se caracteriza por el hecho de que, al contrario del grupo anterior, tiene un centro variable (cruz, cielo, majestad). La degollación de S. Pablo permanece constante en todos los ejemplares del grupo y semejante a la del grupo anterior. En cambio la prisión de Pedro en los ejemplares posteriores al *bello estilo* no es ya como la del grupo anterior, sino que se transforma con la presencia de la cruz, llevada por un personaje que acompaña a S. Pedro.

Grupo *Cristo-Pedro-Pablo*:

Sarcófago fragmentario de S. Sebastián (WS 217,7)
Sarcófago de Junio Baso. Grotte Vaticane (WS 13) [fig. 21]
Sarcófago de S. Sebastián (WS 283)
Sarcófago de Saint-Maximin (WS 145,1)
Sarcófago de S. Valentino, Roma (WS 146,1)
Sarcófago perdido. Dibujo de Rulman (WS II-319-200)
Sarcófago Lat. 106 (WS 20,5)
Sarcófago de Milán (Garr. 353,4)
Sarcófago de Marsella 39 (WS 33,3)

5. En tiempos *teodosianos*, en los talleres del grupo Cristo-Pedro-Pablo, se crea un subgrupo independiente, sustituyendo la degollación de Pablo por el lavatorio de pies a Pedro, con ensanchamiento de la escena central. Se origina así el

Grupo *Cristo-Pedro*:

Sarcófago de Nîmes (WS 16,2)
Fragmentos de S. Sebastián (WS 16,1)
Sarcófago Lat. 151 (WS 121,1)
Sarcófago de Arlés 17 (WS 12,4) [fig. 24]
Sarcófago de Pío II. Grotte Vaticane (WS 12,5)

Clasificados todos los sarcófagos de Pasión, F. Gerke llega a las conclusiones siguientes sobre la particular iconografía de S. Pedro en estas escenas.

1. En los antecedentes aún no aparece Pedro.

2. En los dos grupos fundamentales: Pedro-Pablo y Cristo-Pedro Pablo, que comienzan ambos en el *bello estilo* aparece una prisión de Pedro que se diferencia fundamentalmente de la tetrárquica-constantiniana (escena del arresto).

3. Esta nueva prisión de Pedro sigue así en la clase Cristo-Pedro teodosiana. En la clase Cristo-Pedro-Pablo, desde 370 se resuelve en otra

forma, que podríamos llamar via-crucis, que se hace típica en tiempos teodosianos.

4. Durante el *bello estilo*, en los sarcófagos de Pasión existe una sola escena petrina. En tiempos teodosianos aparecen varias.

5. Estas escenas petrinas teodosianas son nuevas en la clase Cristo-Pedro: lavatorio de pies [fig. 24]. En la clase Pedro-Pablo se contentan con introducir antiguas escenas petrinas de los sarcófagos constantinianos. Entre éstas hay que contar también con la de las llaves, que es teodosiana pero no exclusiva de los sarcófagos de Pasión.

6. Con los sarcófagos de Pasión nace el tipo característico de S. Pablo, por necesidad de distinguirlo de Pedro con el que aparece en *pendant*

Se ocupa también Gerke con las variedades de estilo en la representación de la figura de S. Pedro. Por último enumera las diferentes escenas centrales de estos sarcófagos, con el siguiente resultado:

Crux invicta, 10 veces
Caelus, 2 veces
Majestas (Cristo barbado entre dos apóstoles) 1 vez
Christus Victor (con cruz) 1 vez
Traditio legis, 3 veces
Trono de Cristo sobre monte, 1 vez.

El trabajo y la clasificación de Gerke deja fundamentalmente resueltos los principales problemas iconográficos de los sarcófagos de Pasión. Esto no quita que sean necesarias algunas advertencias y algunos complementos sobre todo por lo que toca a la iconografía petrina.

En primer lugar, aunque el ciclo IV de Campenhausen no sea un grupo absolutamente aparte, no se puede negar que por tratarse de dos ejemplares fuera de serie, necesitan en algún modo una explicación que no tenga que recurrir a correcciones arbitrarias como la que propone Gerke para el de Junio Baso, ni se limite en el caso del Lat. 174 a breves alusiones que presenten el aspecto de una embarazada evasión ante un caso molesto que no encaja perfectamente en el esquema preestablecido y que, sin embargo, en ambos casos manifiesta relaciones evidentes con los demás sarcófagos contemporáneos y subsiguientes.

La parte más discutible del estudio de Gerke es la referente a la prehistoria del tema. Se omite toda alusión a la escena de la entrada de Cristo en Jerusalén, que existe desde los tiempos constantinianos y que lleva ya en sí el germen de la Pasión gloriosa que dará origen al tema en estudio. El sacrificio de Abrahán es más antiguo todavía y es difícil determinar cuándo se representa como ejemplo de salvación por la intervención de Dios y cuándo como tipo del sacrificio de Cristo. Este último significado tipológico es antiguo y frecuente en la literatura cristiana; tiene sus raíces en las palabras de la epístola a los HEBREOS 11, 17-19:

«Fide obtulit Abraham Isaac, cum tentaretur, et unigenitum offerebat, qui susceperat repromissiones, ad quem dictum est: Quia in Isaac vo-

cabitur tibi semen; arbitrans quia et a mortuis suscitare potens est Deus; unde eum et in parabolam accepit».

A la tipología se alude claramente ya en el Pseudo-Bernabé, a fines del s. I; de ahí en adelante no faltan testimonios en todos los tiempos: Melitón de Sárdica, Ireneo, Tertuliano, Orígenes, Cipriano, Atanasio, Crisóstomo, Teodoreto, etc. A partir de Tertuliano y Orígenes se expone extensamente cómo Isaac es figura de Cristo por el hecho de llevar él mismo la madera que ha de servir para el sacrificio; siendo este oficio de sacerdote. añade Orígenes, Isaac, como Cristo, es al mismo tiempo hostia y sacerdote. Para Orígenes Atanasio, Crisóstomo, Teodoreto, también el cordero que sustituyó a Isaac es imagen de Cristo; Orígenes y Teodoreto consideran el cordero tipo de la humanidad de Cristo que es la que padece; a Isaac, tipo de su divinidad impasible (53). En los siglos III y IV era por tanto idea conocida por el pueblo cristiano.

La entrada en Jerusalén aparece tres veces en sarcófagos con la escena de Abrahán; seis veces en sarcófagos que también tienen escenas de resurrección; ¿no se encierra ya en ellos la idea pasión redentora-resurrección? No es fácil probarlo, pero queda la posibilidad y aun una probabilidad no inferior a la que puede proporcionarnos el grupo de representaciones con Pilato que propone Gerke como antecedente de los sarcófagos de Pasión y que deja escéptico por el exiguo número de casos conocidos. Cuatro ejemplares propone el citado autor como pertenecientes al mismo círculo artístico —el de Dos Hermanos—; además del estilo debería hermanarlos, según él, el pormenor común de la omisión de la persona de Cristo en la escena de Pilato. Pero de los cuatro ejemplares solamente dos se pueden tomar en consideración: el sarcófago de Dos Hermanos [fig. 12] y el de Arlés 3 (WS

53 Pseudo Bernabé, VII,3 (PG 2,744); Meliton de Sárdica, *Fragmento VI* (PG 5. 1220); S. Ireneo, *Adr. Haer. IV*, 5.4 (PG 7, 985-986); Tertuliano, *Adv. Marc. III*, 18, 2-3 (C. Chr. S. L. I, 531-532) PL 2, 374: Itaque in primis Isaac, cum a Patre in hostiam deditus lignum sibi portaret ipse, Christi exitum iam tunc denotabat, in victimam concessi a Patre et lignum passionis suae baiulantis... Origenes, *In Gen. Homil. VIII* (GCS Orígenes 6, p. 81) (PG 12, 205-210): «Post haec 'accepit' inquit 'Abraham ligna ad holocaustum et superposuit ea Isaac filio suo et accepit ignem in manibus suis et gladium, et abierunt simul'. Quod ipse sibi ligna ad holocaustum portat Isaac, illa figura est, quod et Christus 'ipse sibi baiulavit crucem' et tamen portare 'ligna ad holocaustum' sacerdotis officium est. Fit ergo ipse et hostia et sacerdos. Sed quod additur 'et abierunt ambo simul' ad hoc refertur... (p. 84): Diximus, puto, in superioribus quod Isaac formam gereret Christi, sed et aries hic nihilominus formam Christi gerere videtur. Sed quomodo Christo uterque conveniat. et Isaac qui non est iugulatus, et aries qui iugulatus est, operae pretium est noscere. Christus 'Verbum Dei' est. sed, 'Verbum caro factum est'... Patitur ergo Christus, sed in carne; et pertulit mortem, sed caro, cuius aries forma est... Verbum vero 'in incorruptione' permansit, quod est secundum spiritum Christus, cuius imago est Isaac. Ideo ipse et hostia est et pontifex». S. Atanasio, *Epist. Heortasticae VI*,8 (PG 26,1387 B): Et cum fidei eius experimentum captum fuit. Isaacum perduxit in montem, obtulique unigenitum, cui factae erant promissiones; et dum proprium offerret filium, Dei Filium adorabat; et dum a caede Isaaci prohiberetur, Christus in illo agno contemplabatur qui Deo immolatus fuit...; Crisostomo, *Homil. Gen.* 47,3 (PG 53-54, 432): S. Cipriano, *De bono patientiae* 10 (C.S.E.L. 404,5) (PL 4,629); Teodoreto, *Quaest. in Genesim* 74 (PG 80,181 D-184A).

195,4); el fragmento de Wilpert, hoy Lat. 233 (WS 217,5) es demasiado pequeño para juzgar con certeza del estilo y desde luego no podemos sin más enumerarlo entre los que omiten a Cristo ante Pilato, ya que sólo conservamos la figura de éste y la de su asesor, mas la cabeza de uno de los soldados. Tampoco puede aceptarse la inclusión del sarcófago de Poitiers, del cual sabemos por el dibujo de Beauméni que tenía la escena completa, con Cristo.

No es verdad que el Pedro con crucífero no aparezca hasta el 370; y este fallo ha sido una de las causas que ha obligado a Gerke a abandonar un poco a su suerte el Lat. 174, como veremos. Tampoco puede ya sostenerse que la escena de las llaves sea teodosiana (54).

Con respecto a las escenas petrinas creo necesaria una revisión de las clasificaciones hasta ahora efectuadas. Las características propias de estas escenas permiten una determinada agrupación que al mismo tiempo puede dar luz sobre el desarrollo de los sarcófagos de Pasión en general.

El grupo Pedro-Pablo, como nota Gerke, es el único que invariablemente mantiene en el centro la cruz invicta. Es ésta una nota que en cierta manera enlaza el grupo con el sarcófago Lat. 171 (WS 146,3) el más antiguo de los sarcófagos de Pasión. De hecho, el subgrupo romano —el único digno de consideración ahora, puesto que el galo es tardío— ostenta uno de los más antiguos ejemplares conservados, el fragmentario de S. Sebastián (WS 142,2). Ahora bien: en este último sarcófago la postura y la actitud de S. Pedro [fig. 22] sin dificultad se puede considerar como inspirada en la del Cristo de la coronación de espinas, escena que ocupa en el Lat. 171 el puesto equivalente a la de Pedro en el sarcófago de S. Sebastián. Nótese que esta postura de S. Pedro se repite en el Lat. 164 (WS 142,3) y es muy probable que existiese también en los fragmentos del Museo de Valence (WS 142,1) es decir, en todo el subgrupo romano del grupo Pedro-Pablo.

Fuera de este grupo, sólo en el sarcófago de Junio Baso [fig. 21] se vuelve a encontrar al *Pedro orador* (55), con los brazos bajos y unidas las manos, sin volumen, sin que recoja con ellas el palio, sin crucífero que le acompañe. En el grupo romano de Pedro-Pablo, la escena de Pablo se diferencia de todas las demás que existen, por el hecho que S. Pablo, en su martirio, ocupa el lado derecho del intercolumnio. Esta circunstancia no se da ya en Junio Baso, como en ninguno de los del grupo Cristo-Pedro-Pablo

54 Véase, en el capítulo siguiente. El sarcófago de Berja, Museo arqueológico de Madrid (WS 151,2) [fig. 18] junta la escena de la resurrección de Lázaro con la de la entrada en Jerusalén y con un «unicum»: la conducción de Pedro y Pablo ante Nerón. Por tratarse de un «unicum» completamente aislado durante varios años de toda relación con sarcófagos de Pasión, creo que no se le puede dar demasiada importancia, como parece hacerlo F. GERKE en «*Duces militiae Christi*». *Die Anfänge der Petrus-Paulus-Ikonographie. Vorträge des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München*: Kunstchronik 7 (1954) 95-96 y 101.

55 Solamente por razones de utilidad práctica adopto esa denominación inspirada en la opinión de K. Shefold, que no comparto; véase la nota del catálogo correspondiente al sarcófago de Junio Baso. La misma postura de S. Pedro se encuentra también en el sarcófago de S. Trófimo, de Arlés (WS 125,2).

No sabemos si habran existido otros ejemplares hoy perdidos, que hubiese que colocar cronológicamente a la cabeza del grupo Cristo-Pedro-Pablo; pero parece evidente que en los orígenes del grupo en una u otra manera hay que contar con el influjo de los dos sarcófagos más importantes de la época : el de Junio Baso y el Lat. 174. Toda la serie de sarcófagos conservados del grupo Cristo-Pedro-Pablo mantiene la posición de S. Pablo a la izquierda, como el de Junio Baso. El Lat. 174 [fig. 25] conserva todo el repertorio iconográfico de la zona superior del de Junio Baso, pero cambia la actitud de S. Pedro; no sólo han desaparecido los dos soldados que le aprisionan, sino que se ha introducido ya el crucífero y S. Pedro separa los brazos y tiene un volumen en la mano izquierda. Todas estas circunstancias se repiten en el sarcófago in situ de S. Sebastián (WS 283), el primero que sigue cronológicamente. Crucífero, brazos separados y quizá el volumen, se repiten también en el sarcófago de S. Valentino (WS 146,1). Es posible que existiese también crucífero en el sarcófago de Saint-Maximin (WS 145,1); no sabemos si lo hubo en el fragmentario de S. Sebastián (WS 217,7) ni en el perdido y conservado únicamente en el dibujo de Rulmann (WS II-319-200); en este último más bien parece que no; pero en ningún caso reaparece el *Pedro orador* del grupo Pedro-Pablo; con la izquierda, si no tiene el volumen, recoge el palio (56).

Esta misma modalidad de la escena petrina se repite en el grupo tardío Cristo-Pedro, en aquellos ejemplares que contienen la escena, no en aquellos otros, claro está, en que la traditio central ocupa tres intercolumnios y deja únicamente sitio al lavatorio de pies, en el extremo izquierdo (57).

Tanto en el sarcófago de Nîmes (WS 16,2) como en el Lat. 151 (WS 121,1) Pedro recoge con la izquierda el palio, extiende la derecha abierta y marcha precedido por un crucífero. Los fragmentos de S. Sebastián reunidos por Wilpert (WS 16,1) pueden considerarse como de un sarcófago semejante al de Nîmes (WS 16,2) (58).

En este grupo tardío aparece la escena ya citada del lavatorio de pies; es una escena que en los sarcófagos tiene corta vida, manteniéndose siempre ajustada a un esquema rígido e invariable. Cristo se dispone a lavar los pies a Pedro, ante la admiración de éste, que, sin embargo, presenta ya el pie izquierdo, dócil por fin a la intimación del Maestro. En el fondo, entre los dos personajes principales, hay un apóstol (59).

---

56 La reconstrucción de los fragmentos de S. Sebastián en WS 217,7 es en este punto arbitraria y por las consideraciones que preceden puede considerarse como errada en lo que toca a la escena de la prisión de Pedro, o mejor, a la postura y actitud de éste en dicha escena.

57 De esta última clase son el sarcófago de Pío II de las Grotte Vaticane (WS 12,5) y el de Arlés 1? [fig. 24] que por esta razón separo un poco en el esquema final del resto del grupo Cristo-Pedro.

58 El hecho de que los soldados de la cruz invicta estén en pie apoya esta suposición, ya que esta particularidad no se da en los del grupo Cristo-Pedro-Pablo.

59 Solamente el Lat. 151 (WS 121,1) omite este personaje central.

Tiene razón Gerke cuando dice que esta escena más que petrina es escena de Cristo; Cristo es en ella el personaje principal, como en la escena de Pilato con la que mantiene un estrecho paralelismo compositivo (60).

Este paralelismo se busca manifiestamente también en las otras dos escenas del segundo y cuarto intercolumnio en el sarcófago de Nîmes (WS 16,2) y en el Lat. 151 (WS 121,1) aun a costa de dar al grupo petrino una orientación que no corresponde a ningún orden lógico ni cronológico, pero que acentúa al mismo tiempo la semejanza ideológica Cristo-Pedro, semejanza puesta de relieve por las dos escenas angulares; factor éste que no conviene olvidar aun cuando haya que reconocer el carácter principalmente cristológico de ambas.

Creo que las relaciones mutuas de los diversos grupos de sarcófagos de Pasión quedan más claramente explicadas con las observaciones que preceden; en particular aparece más evidente el puesto importante que ocupa el Lat. 174, que siendo de hecho un sarcófago de Pasión Cristo-Pedro, sirve de punto de partida al grupo Cristo-Pedro-Pablo y manifiesta su inspiración en la zona superior del sarcófago de Junio Baso.

Queda también confirmada la derivación del grupo Cristo-Pedro del de Cristo-Pedro-Pablo, derivación que es especialmente notable en la escena de Pedro con crucífero.

Toda regla tiene su excepción. Y las de esta regla general que hemos dado de la evolución de las escenas petrinas de Pasión, son verdaderamente excepciones que la confirman. Se resisten a entrar en el esquema precisamente aquellos sarcófagos que en toda su composición se apartan totalmente de la línea tradicional y que, como tales, deben constituir serie aparte, aunque por tener escenas de Pasión de Cristo, Pedro y Pablo o de Pedro y Pablo, nominalmente puedan considerarse como pertenecientes a estos grupos. El sarcófago de árboles de Marsella 37 (WS 16,3) tiene en el centro la cruz invicta; en los dos compartimientos adyacentes, apóstoles aclamantes; en los dos siguientes de la derecha, la escena del gallo y una prisión de Pedro completamente sui generis, con reminiscencias, en el *pannonicus* del soldado, del antiguo prendimiento constantiniano; las dos de la izquierda se reservan para prisión (?) de S. Pablo y su degollación. El sarcófago de Arlés 37 [fig. 23] es columnado y dividido en cinco compartimientos: cruz invicta; a la derecha, prisión de Pablo y entrega de la llave a Pedro; a la izquierda, prisión de Pedro, de un tipo medio entre la constantiniana y la de los sarcófagos de Pasión, sin crucífero; y escena del gallo. El sarcófago de Marsella 39 (WS 33,3) tiene en el centro a Cristo sentado sobre el monte del paraíso, entre dos apóstoles y con los difuntos a sus pies; a la derecha, la doble escena de Cristo ante Pilato y a la izquierda, conducción de S. Pedro al suplicio y predicción del martirio (?) a S. Pablo. La misma composición paulina debió adornar el frente completo del sarcófago cuyo fragmento es hoy el Lat. 106 (WS 20,5), a juzgar por la semejanza de la escena petrina conservada; ésta, como la del sarcófago de Marsella, pudiera decirse inspirada en las representaciones de la ejecución de los ancianos detractores de

60 F. Gerke, *Die Zeitbestimmung*, pp. 104-105.

Susana (61). A estos dos últimos sarcófagos hay que añadir el fragmento de tapa del Museo Calvet de Avignon (WS 109,2).

Por último queda fuera también de toda clasificación el Lat. 150A (WS 151,1) con traditio en el centro pero exclusivamente cristológico en el tema de pasión, que ni en el tiempo ni en la composición creo que diste tanto del Lat. 171 como quiere Gerke (62).

Según las consideraciones que preceden, los sarcófagos de Pasión podrían agruparse de la manera siguiente (63):

Lat. 171 (WS 146,3)

GRUPO PEDRO-PABLO

S. Sebastián (WS 142,2)
Lat. 164 (WS 142,3)
Valence (WS 142,1)

GRUPO CRISTO-PEDRO-PABLO

Junio Baso [fig. 21] - - *Lat.* 174 [fig. 25]
S. Sebastián (WS 283)
S. Valentino (WS 146,1)
Saint-Maximin (WS 145,1)
Perdido (WS II-319-200)
S. Sebastián (WS 217,7)
S. Sebastián (WS 16,1)

GRUPO CRISTO-PEDRO

Nîmes (WS 16,2)
Lat. 151 (WS 121,1)
Arlés 17 [fig. 24]
Pío II (WS 12,5)

Lat. 150*A* (WS 151,1)

Formaciones tardías

GRUPO PEDRO-PABLO

Arlés 37 [fig. 23]
Marsella 37 (WS 16,3)

GRUPO CRISTO-PEDRO-PABLO

Lat. 106 (WS 20,5)
Marsella 39 (WS 33,3)
Avignon 126A (WS 109,2)

61 Véase por ejemplo WS 195,2 y 4; 196,2.

62 No se puede admitir la interpretación de W. N. SCHUMACHER, *o. c.* p. 26 y n. 147, que quiere ver una sucesión muerte-resurrección en las escenas de la entrada en

Por primera vez vemos juntos de manera estable a los dos Príncipes de los Apóstoles. En esta composición de los sarcófagos de Pasión, que irrumpe casi súbitamente en el arte paleocristiano poco antes de la mitad del siglo IV, se da ya expresión plástica a la idea que más tarde vemos expresada por DAMASO PAPA en sus conocidos versos:

> «...sanguinis ob meritum Christumque per astra secuti, aetherios petiere sinus regnaque piorum» (64).

Los dos grandes apóstoles de Roma, que honraron la Ciudad con su martirio, son los dos testigos de Cristo; de él han dado testimonio con su doctrina y con su sangre (65) y por eso han merecido seguirle hasta el Cielo y entrar en el reino de los bienaventurados. La composición es nueva, pero desde sus principios, indicadísima para la decoración de los sarcófagos, en los que los fieles ven (66) un ejemplo alentador y una esperanza de intercesión por parte de los que ya han conseguido un puesto junto al Salvador.

Cuando Pablo se une a Pedro en la iconografía, este último cuenta ya con muchos años de existencia iconográfica y con una notable variedad de

---

Jerusalén y la traditio; es un sarcófago de composición central, en el que no se puede prescindir del paralelismo de las dos escenas de los extremos, admitiendo una sucesión entre la del extremo izquierdo y la central y dejando fuera la del extremo derecho, que es la de Cristo ante Pilato. L. DE BRUYNE, RivAc. 25 (1947) 32, lo considera de los primeros tiempos teodosianos, según creo, justamente.

63 No tengo en cuenta en la clasificación dos elementos que enumera Gerke en sus grupos: los fragmentos de S. Sebastián (WS 137,2 y 3) y el sarcófago de Milán (Garr. 353,4). Los primeros son demasiado pequeños y aislados para poder darnos alguna luz sobre la composición total del sarcófago. El de Milán, como ya queda dicho, citando a M. Lawrence, no es paleocristiano, y no basta para incluirlo entre éstos el hecho de que «el lenguaje artístico teodosiano resuene maravillosamente bien». F. GERKE, *Die Zeitbestimmung,* p. 75. Cfr. además RivAc. 12 (1935) 163, n. 1. El sarcófago Lat. 162 nos ha llegado tan deformado por los retoques sufridos, que apenas se puede contar con él en un estudio iconográfico. La primera escena de la izquierda debió ser un martirio de S. Pedro del tipo del Lat. 105 (WS 20,5), Marsella 39 (WS 33,3) y Avignon 126 A (WS 109,2). Sigue la entrada en Jerusalén, una escena central con Cristo entre tres apóstoles, Daniel entre los dos leones y la resurrección de Lázaro .

64 A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana* (Città del Vaticano 1942) 142, núm. 20.

65 MÁXIMO DE TURÍN, *Hom.* 71, *in Natali Petri et Pauli* (PL 57,402): «Hi itaque sunt Ecclesiarum columnae: Petrus et Paulus, quos et vita sanctissima venerabilem perduxit ad mortem, et gloriosus occasus fecit esse perpetuos, quos non solum honoramus ut martyres, sed et ut magistros, patresque martyrum veneramur qui Ecclesiam Dei et caelestis praedicationis doctrina et pii sanguinis effusione fundarunt».

66 Al decir: los fieles, nos referimos a los expectadores del sarcófago y a los mismos difuntos en él sepultados. Sabido es que muchas veces los sarcófago quedaban totalmente enterrados, de manera que nadie podía contemplar sus decoraciones. Por otra parte, es conveniente tener en cuenta las palabras de A. GRABAR, *Martyrium* (Paris 1946) 8: «La première concession que les chrétiens firent à l'arte religieux aurait été donc de lui abandonner un domaine où il n'entrait point en concurrence avec la parole, réservée aux vivants. Mais, de ce fait, l'image recevait une valeur morale particulière, puisqu'elle était chargée de rendre présent a jamais, en face du cadavre, le contenu de la foi du défunt, plus exactement sa foi en la résurrection dans le corps pour l'éternité, au royaume du Christ».

escenas, algunas de las cuales, la del gallo, evoluciona para confluir en la nueva tendencia de los sarcófagos con Cristo y los apóstoles.

Esta especial *vitalidad iconográfica de Pedro* se muestra también en los sarcófagos de Pasión.

Mientras la escena del martirio de Pablo se mantiene esencialmente la misma en todo el desarrollo ulterior del tema, la de S. Pedro varía desde el principio y adopta diferentes modalidades: Pedro está entre dos soldados, con las manos cruzadas en bajo, con la mirada perdida en el infinito, como esperando sereno el momento de dar testimonio de Cristo con su muerte; otras veces, ya desde el Lat. 171, le acompaña un segundo *cireneo* con la cruz a cuestas; y con esto nace un paralelismo Cristo-Pedro nunca pretendido con respecto a Pablo. Este paralelismo no puede atribuirse únicamente a la tradición de la muerte en cruz: aparte totalmente de esta tradición, el paralelismo continúa y se acentúa en el grupo Cristo-Pedro; en los dos intercolumnios de la derecha vemos a Cristo conducido ante Pilato; en los dos de la izquierda y, como ya notamos, contra toda sucesión cronológica, Pedro acompañado del crucífero y el lavatorio de pies (67). Gerke ha demostrado que no existe ningún rastro de grupo de Pasión Cristo-Pablo, en contra de lo que habían creido otros precedentemente (68). En cambio la *fuerza vital* de la iconografía petrina produce un sarcófago como el de Arlés 37 [fig. 23], en el que hay una sola escena de Pablo, ninguna de la pasión de Cristo, y tres de Pedro: la prisión, la escena del gallo y la entrega de las llaves; sin hablar del sarcófago de Fermo, todo él, menos la escena central, dedicado a S. Pedro [fig. 33] (69). Una muestra de esta *vitalidad iconográfica* de S. Pedro es la aparición de la escena de las llaves en la época en que ya florece plenamente la iconografía conjunta de los dos Príncipes de los Apóstoles.

El tipo iconográfico de Pedro y Pablo

A partir de los sarcófagos de Pasión, Pedro y Pablo aparecen juntos en el arte paleocristiano en diversas composiciones. Desde esta época comienzan a fijarse las características iconográficas que pasan pronto a ser típicas de cada uno de ellos: Pablo generalmente es representado calvo y con barba puntiaguda; Pedro con plena cabellera, a veces con buenas entradas, y una forma del cráneo más cuadrada, con una barba menos afilada.

No es necesario detenerse en la opinión antiguamente defendida de una posible relación de los dos tipos con una tradición primitiva sobre la

---

67 Véase sarcófago de Nîmes (WS 16,2) y Lat. 151 (WS 121,1).

68 F. Gerke, *Die Zeitbestimmung*, p. 67, y n. 4.

69 WS 116,3; la escena central representa a Cristo (?) con Caín y Abel; en los dos intercolumnios de la derecha, la liberación de S. Pedro de la cárcel, por mano del ángel; los dos intercolumnios de la izquierda comprenden dos escenas petrinas de discutida interpretación. Cfr. el capítulo V.

fisionomía propia de los dos Apóstoles; tal opinión se basaba en una falsa creencia: la existencia de monumentos iconográficos en fechas antiguas, sea por errada atribucion, sea por aceptación de monumentos que después se ha demostrado no ser genuinos, como por ejemplo, el célebre medallón de Boldetti. Las incertezas y variaciones del tipo fisionómico de Pedro hasta la mitad del s. IV, demuestran que sus características inconográficas no se fijan hasta que el paralelismo o confrontación con Pablo obliga a los artistas a distinguir claramente las dos cabezas.

El problema del origen de los dos tipos iconográficos de Pedro y Pablo creo que debe considerarse como definitivamente resuelto. Ya otros han advertido con razón, que la causa que obliga a la distinción es la confrontación de los dos apóstoles en una misma escena. En cambio, no creo que se haya observado hasta ahora que el modo como se distingue es acudiendo a una tradición que ya existía en el arte pagano.

En efecto; con frecuencia, cuando se trata de representar simétricamente dos figuras con respecto a un eje central, los artistas romanos acudían ya en el siglo III al expediente de distinguirlas por medio de la calvicie de la figura de la izquierda y la plena cabellera de la de la derecha, que además siempre presenta una forma más cuadrada de la cabeza. Véase, por ejem. el sarcófago núm. 395 del Museo Torlonia [figs. 42-44]; es una composición de escenas de la vida intelectual; la figura del filósofo de la derecha podría pasar perfectamente por un S. Pedro; la del extremo izquierdo en cambio es la de un personaje calvo y con barba larga y terminada en punta. Lo mismo ocurre en el llamado sarcófago de Plotino, del Museo profano de Letrán [fig. 41]: el filósofo cínico de la izquierda es calvo; el de la derecha no, y su cabeza es más angulosa. En el mismo Museo se encuentra otro sarcófago, el núm. 50, cuyo frente está decorado con escenas de pugilato [fig. 45]. Dos parejas de atletas luchan en el centro para conseguir la palma de la victoria que les espera en manos de dos personajes sin túnica y con palio: el de la izquierda de nuevo es calvo, con la cabeza redondeada y la barba puntiaguda: el de la derecha por el contrario pudiera ser la representación de S. Pedro.

Estas distinciones de los dos tipos no son pues exclusivas de dos tipos de filósofos. Los encontramos también en las máscaras confrontadas de teatro, como, por ejemplo, en dos pequeños fragmentos que se encontraban empotrados en el Palacio arzobispal de Porto, en Ostia; y, para tomar algún ejemplo también de la pintura, en los dos personajes de teatro que sostienen la cartela con el retrato de Terencio, en el Códice Vat. Lat. 3868 [fig. 46]

Un caso particular dentro del cuadro de las representaciones de Pedro y Pablo es la escena llamada *traditio legis.* Su importancia especial nos obliga a detenernos en su estudio, dedicándole un capítulo aparte. Antes de hacerlo, y reservándonos de volver un momento sobre el tema después de haber estudiado esa importante escena, queremos confrontar ahora brevemente nuestras conclusiones con las de Gerke, sobre las representaciones de Pedro y Pablo juntos en el arte primero cristiano.

Las conclusiones de Gerke se pueden resumir así (70):

1. Las escenas de Pedro y Pablo se encuentran tanto en el oriente como en el occidente, y precisamente en el sentido romano de la *militia Christi.*

2. Esta composición es anterior a Dámaso y proviene fundamentalmente del mosaico de la Basílica constantiniana del Vaticano, relacionado con la experiencia del *hoc signo victor eris,* del 312.

3. De la idea de la *militia Christi* brotan contemporáneamente los sarcófagos de Pasión de Pedro-Pablo y los de Cristo-Pedro-Pablo.

4. Hay que separar de estas composiciones las composiciones teodosianas de sarcófagos de Majestad, que están bajo el influjo de los mosaicos absidiales.

5. Hay que contar con otra tradición iconográfica constantiniana que quizás es aún más antigua, la de la Vita Petri y la Vita Pauli; dos ciclos independientes que pueden también unirse después. De estos dos ciclos hay bastantes muestras, por lo que toca a la Vita Petri, en Dura Europos y en los sarcófagos constantinianos; los de la Vita Pauli, en cuanto se nos han conservado, aparecen por primera vez en los marfiles del siglo V.

Dos objecciones principales se nos presentan contra estas conclusiones después del examen realizado en el presente capítulo: la ausencia total de la idea testimonio-magisterio, que es, si no la única, sí la principal; y la pretendida igualdad cronológica y de importancia en la iconografía de los dos apóstoles; igualdad que está en contradicción con los numerosísimos casos conservados que atestiguan una prioridad manifiesta, en el tiempo, en la abundancia y en la variedad, en favor de S. Pedro. No existen indicios los más mínimos para afirmar la existencia de una tradición constantiniana de representaciones de la Vita Pauli. La escena que decoró —con certeza no sabemos cuál ni cuándo— el ábside de S. Pedro en el Vaticano, permanece siempre como una conjetura no apta para decidir el origen de una iconografía testimoniada, por otra parte, por numerosos ejemplares conservados. Si el descubrimiento de nuevos monumentos o datos no aportan nueva luz que obligue a cambiar los resultados obtenidos del examen de los monumentos hasta ahora conocidos, las relaciones Pedro-Pablo en el arte paleocristiano de los cinco primeros siglos —prescindiendo ahora de ulteriores explicaciones que daremos al tratar de la *traditio legis*—, creo que pueden resumirse de la siguiente manera:

1. El grupo Cristo-Pedro-Pablo no aparece, en el occidente al menos, antes de mediados del siglo IV. Poco antes surge el paralelo Pedro-Pablo en los sarcófagos de Pasión.

2. Los dos tipos iconográficos se fijan gracias a la tradición romana anterior, de distinguir dos personajes opuestos simétricamente, represen-

70 F. Gerke, «*Duces in militia Christi*». *Die Anfänge der Petrus-Paulus-ikonographie. Vorträge des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München*: Kunstchronik, 7 (1954) 95-96 y 101.

tando uno de ellos calvo y el otro con plena cabellera y con forma de cráneo más cuadrada.

3. Pedro y Pablo juntos son los *auctores martyrum* y, como Príncipes de los Apóstoles, resumen y representan todo el Colegio Apostólico. Como tales, sirven para expresar en la iconografía el triunfo de Cristo y los suyos sobre la muerte, primicias de la resurrección de todos los fieles; y para dar testimonio de la doctrina de la revelación, de la cual los fieles *in pace cum Ecclesia* esperan la resurrección definitiva.

4. Como mártires y como apóstoles, solos o con los demás, constituyen la guardia de honor de Cristo victorioso; esta idea triunfal se desarrolla principalmente, como es natural, en el arte monumental de las basílicas; influye también en el sepulcral, mezclándose con la del magisterio y confiriendo a ésta un carácter también solemne, que a veces no permite distinguir su primitivo carácter.

5. Pablo siempre, e independientemente de la mayor o menor solemnidad de la escena, es el mártir de Roma o el apóstol por excelencia. El carácter de Pedro no se agota con estas dos ideas, ni se expresa con una sola escena o un solo atributo: varía iconográficamente en todo momento y aparecen nuevas escenas —lavado de pies, llaves— que lo distinguen no sólo de los demás apóstoles, sino aun del mismo Pablo; Pedro es en estas representaciones, testigo de Cristo, garantía de esperanza y perdón, discípulo señalado del Señor con el que aparece especialmente relacionado, representante de toda la Iglesia.

6. En Oriente se conoció también la composición Cristo-Pedro-Pablo, no sabemos con certeza desde cuándo.

E X C U R S U S

PEDRO Y PABLO, RESUMEN DEL COLEGIO APOSTOLICO

I

En las artes mayores

Todas las escenas de Cristo con los apóstoles se encuentran también abreviadas, con todas sus variedades, en escenas de Cristo con Pedro y Pablo

Entre las escenas de triunfo, las hay con Pedro y Pablo a ambos lados de Cristo en la cruz (1), o a ambos lados de la cruz invicta (2). Esta última composición la encontramos relacionada con los difuntos en los frescos de Domitilia, arcosolio de *los apóstoles pequeños,* de Pécs y de Nis, y en varias lápidas sepulcrales (3).

---

1 WS 20,5; 37,4 y 5; F. Benoit, *Arles*: 29,2 y 30; 29,3 y 31, 1-4. En otro sarcóf. de Arlés. Benoit, 28,3 no se pueden identificar los dos apóstoles. En la catedral de Apt (WS 37,1), los dos personajes de los extremos están designados por los nombres de Sixto e Hipólito; en los lados menores están los 4 evangelistas .En el sarcóf. de Marcelo II, de las Grotte Vaticane (WS 32,2) Cristo está en el centro en pie sobre el monte de los cuatro ríos, con volumen sostenido con las dos manos, imberbe y acompañado de dos personajes imberbes; en los extremos hay dos apóstoles con volumen en la izquierda y la derecha abierta, que no pueden reconocerse fisionómicamente.

2 Sarcóf. de S. Sebastián, in situ (WS II-361-222): Pablo a la derecha de la cruz invicta; Sarcóf. de un Príncipe, Constantinopla (WS 299) con Pedro a la derecha de la cruz central, en un lado menor; pero nótese que en el otro lado menor existe una composición semejante, con dos personajes barbados. Lateral del sarcóf. de Spalato (WS 238,1): dos apóstoles imberbes a los lados de la cruz invicta. Quizá esta escena se encontraba en la puerta de la edícola que encerraba el monumento de Cayo en la Basílica constantiniana de S. Pedro en el Vaticano, como parece adivinarse en la reproducción de este monumento en el cofre de Samagher .

3 Cfr. Catálogo: núms. 366, 361 y 360; otros monumentos, por ej. Garr. 484,11: las dos cabezas de Pedro y Pablo, nombres inscritos y un Monograma entre ambas cabezas; Pedro a la derecha del Monograma (lápida de Asellus). Garr. 485,1: Orante: sobre ella, dos cabezas afrontadas y un Monograma entre ellas (lápida de Victoria). Garr. 485,3: fragmento con la parte superior de un clípeo que contiene el busto de la difunta entre el alfa y el omega; el clípeo está sostenido por dos personajes nimbados. Garr. 485,7: Orante entre dos candelabros; a ambos lados de la cabeza dos bustos masculinos y un monograma en medio (lápida de Bessula). Garr. 485,14: fragmento de lápida; difunto entre dos candelabros con Monograma sobre la cabeza, sostenido a su izquierda por un apóstol barbado y con nimbo sobre peana; probablemente había otro apóstol al otro lado. En Calixto se conservan dos fragmentos con los bustos de Pedro y Pablo, que estaban a ambos lados de una cartela (WS 258,1). A ambos lados de una ventana están Pedro y Pablo en el Mausoleo de Gala Placidia, en Ravena (WM III 50): Pablo en el puesto de honor. También había dos apóstoles a cada lado de la ventana en la casa paleocristiana de S. Juan y S. Pablo, en Roma (WM IV 131).

El grupo de revelación-magisterio está también abundantemente representado: Cristo sentado, con un libro abierto en la izquierda, y los dos apóstoles a sus lados, se encuentra frecuentemente en las catacumbas romanas (4) y más tarde en los sarcófagos de Ravena (5). Cristo en pie con libro abierto y gesto oratorio acompañado de Pedro y Pablo con fajo de volúmenes a los pies, es el tema de varios sarcófagos estrigilados y de algunos otros monumentos (6).

Aunque a veces puedan provenir de ideas vigentes con anterioridad, las formas al menos de varias composiciones de la segunda mitad del s. IV y del s. V se deben considerar como derivaciones de las abreviaciones Pedro-Pablo con Cristo o con el Monograma; son los mismos apóstoles y las mis-

---

4 Domitila, «Arcosolio patripasiano» (núm. 420); Cem. Maius (WP 245,2); Cem. Gordiano y Epímaco (núm. 371); Cem. Nuevo de la Via Latina (núm. 379); Cem. Ciriaca (WP 205); Cem. Pretextado (núm. 376); Cem. Domitila, arcosolio rojo (WP 248); Cem. Domitila (WP 127,1); estos dos últimos se conservan en estado muy fraccionario y no se puede juzgar con certeza sobre el carácter de la representación. Cem. Pedro y Marcel. (WP 252-254). Este último es muy tardío y presenta un aspecto mucho más solemne; bajo el plano de Cristo con Pablo a su derecha y Pedro a su izquierda, hay otro plano con el Cordero sobre el monte místico y cuatro santos que aclaman: Gorgonio, Pedro, Marcelino y Tiburcio. Hay dos lápidas en el Mus. de Letrán, Lat. 123 B (WS 42,3) y Lat. 122 A (WS 42.2) esta última conservada solamente en un pequeño fragmento, que presentan a Cristo sentado en cátedra, con libro abierto y gesto oratorio, y Pedro y Pablo a sus lados con volumen y gesto aclamatorio-indicatorio. En el Lat. 123 B, el único completo, Pablo está a la derecha de Cristo; son de finales del IV o principios del V.

5 Acompañado de otros apóstoles, en los dos de Ferrara y en el de los 12 apóstoles de S. Apol. in Classe; solos en todo el frente del sarcófago, en el sarcófago de Rinaldo, en la catedral de Ravena (núm. 114); los apóstoles ofrecen coronas; Pablo a la derecha de Cristo. Placa de mármol de Constantinopla 2396 (núm. 57) en la que Pedro está a la izquierda de Cristo, con una cruz en la izquierda; falta la parte de la derecha de Cristo. Sarcóf. de la Basílica de S. Trófimo, en Arlés (WS 43,3): Pedro con cruz rematada en *ro;* Pablo a la derecha de Cristo que está sentado, con volumen desplegado y gesto oratorio; composición manifiestamente relacionada con la *traditio*. Fragmentos de la Cripta de S. Víctor, Marsella (WS 43,4): en un medallón central sostenido por victorias y encuadrado por dos palmeras, Cristo sentado en cátedra con libro abierto y gesto oratorio; en los extremos, separados de la escena central por dos pilastras, Pedro en el extremo derecho, con cruz rematada en *ro;* Pablo en el puesto de honor, con volumen; ambos aclamando-indicando. Mitad, al menos, del s. V. Entre los dos príncipes de los apóstoles sentados, ambos con cruz, caracterizados, Pablo en el lugar de honor, está Cristo en trono con libro abierto y gesto oratorio en una miniatura de un Ms. del De Fide catholica, de S. Ambrosio, conservado en la Abadía de S. Pablo en Lavanttal (núm. Ap 166).

6 Sarcóf. estrigilado de la Col. Wilsherc, Oxford [fig. 20]; es el único que presenta los dos tipos característicos de apóstoles y con Pedro en el puesto de honor. El único también que ciertamente procede de Roma. Además, WS 41,1; 41,2; 41,3. En las pinturas de las catacumbas existe una composición en cierto modo semejante: un medallón central con el busto de Cristo y a ambos lados Pedro y Pablo, con volúmenes: WP 181,2; 181,1. Siempre con sus características peculiaridades, hay que tener en cuenta también el sarcáfago de Esuperancio, de la catedral de Ravena (núm. 113) con Cristo en pie, con volumen cerrado en la izquierda y el gesto oratorio en la derecha, flanqueado por Pablo a su derecha, con volumen abierto y gesto de aclamación y Pedro a su izquierda, con el mismo gesto y cruz sobre el hombro; en los extremos, dos palmeras. Semejante composición también en el sarcófago de Barbaciano, en la misma catedral de Ravena (WS 253,3). Esta composición parece la más cercana a la que vemos descrita por Pablo Silenciario y que decoraba la cortina del tabernáculo de la Santa Sofía del s. VI, en Constantinopla.

mas actitudes y sería la misma escena si no se hubiese sustituido la figura central por otras diversas. Con apóstoles en los extremos encontramos sarcófagos estrigilados que presentan en el centro al Buen Pastor (7) o a Cristo con el difunto orante o una corona de laurel con cuatro rosetas en las esquinas sobre el monte de los cuatro ríos (8); en la lápida de Ligurio (9) un personaje femenino en el centro, con libro abierto y gesto oratorio, que bien pudiera ser la Iglesia, está flanqueado por dos personajes que aclaman o indican; en los dos extremos, a los pies de los apóstoles, hay una *capsa* de volúmenes, y el apóstol de la izquierda tiene además ante sí un fajo de volúmenes.

En los sarcófagos estrigilados de la segunda mitad del s. IV que tienen la orante en el centro y los apóstoles en los extremos, se advierte cómo también en esta escena, ya antigua, de Orante con dos personajes, ha influido el esquema de Cristo-Pedro-Pablo: La actitud de los apóstoles no cambia al cambiarse Cristo en la figura femenina orante. Más tarde, el centro lo ocupa también un santo (10).

La abreviación Pedro-Pablo es la preferida en los vidrios dorados y en otras artes menores, siguiendo también en ellas las dos líneas principales triunfal-magisterial.

II

En los vidrios dorados y otras artes menores

Desde el punto de vista artístico, las figuras representadas en los vidrios dorados ofrecen poco de interesante.

Son obras, en su mayor parte, ejecutadas rudamente; los dibujos se esquematizan con renuncia a toda expresión y los esquemas se repiten con pocas variaciones. Desde el punto de vista arqueológico el interés de los vidrios dorados es mayor. Reunidos todos aquellos que conservan escenas relacionadas en algún modo con S. Pedro se adquieren dos datos interesantes: en primer lugar vemos que las dos líneas primordiales de las composiciones del arte paleocristiano de la segunda mitad del s. IV se manifiestan también claramente en los vidrios dorados: se conservan muchos con la escena de la coronación de los dos príncipes de los apóstoles por mano de Cristo o con el Monograma custodiado por Pedro y Pablo; por otro lado, hay composiciones que siguen la línea magisterio-revelación. En segundo lugar, los vidrios dorados nos enseñan que cuando unos temas han invadido el campo del arte paleocristiano en general, se repiten en todas las artes particulares, acomodándose a la idiosincrasia de cada una; por esto, en vez de hablar de influjo de uno en otro, es mejor que hablemos de acomodación

7 WS 42,1; 72; 82,4.
8 WS 244,2. WS 36,2.
9 WS 31,7. Cfr. la nota del catálogo.
10 En alguna pintura de Nápoles y en mosaicos y pinturas del s. VI.

de los mismos temas a las diversas artes, sin que esto excluya ni exija la prioridad de invención para uno u otro arte determinado.

Es decir: el tema de Cristo con los apóstoles, por ejemplo, podrá haber nacido por primera vez en la pintura de las catacumbas, o en las de las primitivas basílicas o en algunos mosaicos monumentales; una vez creado el tema y aceptado con entusiasmo por los artistas y por el público, la escena de Cristo con los apóstoles se crea de nuevo, por así decir, para los sarcófagos; se crea otra vez para los vidrios dorados, y se representa en una forma peculiar que no podemos llamar propiamente derivada de la primera forma de las catacumbas; y en esas nuevas y diversas formas aparecen variantes que son tan originales en su arte determinado como lo fueron las escenas primeras que dieron origen al tema. Es interesante notar, que en todas las artes, además de los grandes temas comunes, aparecen algunas escenas propias y exclusivas: lo veremos así también en los vidrios dorados.

Los 86 vidrios dorados que tomo en consideración, se pueden agrupar de la siguiente manera:

1) Coronacion de Pedro y Pablo:

a) Bustos de Pedro y Pablo y, entre los dos, pequeña figura completa de Cristo sosteniendo en cada mano una corona sobre las cabezas de los dos apóstoles (11).

b) Pedro y Pablo sentados uno frente al otro y la misma pequeña figura de Cristo entre los dos, con las mismas coronas (12).

c) Bustos de Pedro y Pablo, y entre las dos cabezas, no ya Cristo coronado, sino una corona de la que penden los dos extremos del lemnisco (13).

d) Bustos de Pedro y Pablo y entre las dos cabezas, la corona muy reducida; debajo de ésta, un volumen (14).

---

11 Completos o fragmentos considerables se pueden reunir aquí 12: vidrio dorado del Museo de Berlín (núm. 438); Morey-Ferrari: 241, 314, 49, 50, 51, 58, 66, 272, 286; Garr. 181,2. Además, Morey-Ferrari 37, el único en que Pablo ocupa el puesto de honor. En todos los casos ambos apóstoles son barbados y siempre semejantes, sin distinción apreciable entre sí, a pesar de que el tipo de ambos cambia en los diversos vidrios Siempre se lee el nombre de cada apóstol a su lado y a veces el de Cristo.

12 Sólo hay dos casos: en uno los dos son imberbes; en el otro, los dos barbados; siempre los nombres escritos. Pedro a la derecha: Mor.-Ferr. 450 y Garr. 184,3.

13 Hay 5 ejemplares: Mor.-Ferr.: 53, 61, 67, 68 y 277. En los números 67 y 68 Pablo es calvo y Pedro no. En el 53 Pablo ocupa el puesto de honor.

14 Mor.-Ferr.: 56, 60, 62, 63, 65 [fig. 49], 242. Los seis ejemplares con los nombres escritos y con semejanza fisionómica, a pesar de alguna variedad en los diversos vidrios. Además de estos 6 hay 1 más, con los dos cuerpos enteros, pequeña corona entre ambas cabezas y, en vez de volumen, el Monograma: Mor.-Ferr. 396; del Museo Haaretz, de Tel Aviv. Es, sin duda, el mismo reproducido por Garr. 180,1, según dibujo de Buonarroti, hallado en Roma.

De estructura semejante, aunque sin monograma, ni volumen, hay un grupo de 6 vidrios con Pedro y Pablo en busto y en posición frontal con los nombres escritos y a veces caracterizados: Mor.-Ferr.: 95; Garr. 203,11; Garr. Vetri 39,3; 11,4; quizá también el de Vopel núm. 366 y el descrito en BullArCr. 2 (1877) 50.

2) Monogorama central, con Pedro y Pablo a los lados:

a) Los dos apóstoles sentados uno frente al otro, con gesto oratorio; y entre los dos, el Monograma inscrito en un círculo o en corona de laurel (15).

b) Pedro y Pablo en pie, a ambos lados de una columna, sobre la que se apoya un Monograma inscrito en un círculo (16).

3) Cristo con apostoles, evangelistas y santos:

Cristo en un círculo central (busto) y radialmente distribuidos, los apóstoles y santos (17). Hay una gran variedad y se puede advertir una curiosa evolución: hay algunos ejemplares en que entre las figuras radiales de los santos no hay nada o solamente pequeños adornos de puntos o pequeñas flores y los nombres de los personajes escritos horizontalmente; en el n. 219 (Morey-Ferrari) se alternan, entre las figuras, flores y volúmenes enrollados; en el fragmento de Garr. 186,6, solamente volúmenes, entre las figuras; en el n. 105 (Morey-Ferrari), sobre los volúmenes hay una cartela que encierra el nombre del santo; en otros varios, el volumen bajo la cartela se ha convertido en columna que la sostiene; y los santos y apóstoles que antes mostraban el volumen con un significado claro y fácil de comprender, ahora muestran orgullosamente sus propios nombres (Morey-Ferrari, 240).

4) Pedro y Pablo, santos, difuntos:

Composiciones que varían bastante anárquicamente, distribuyendo los bustos, con frecuencia cuatro, en dos campos superpuestos, con diversas características y adornos (18).

---

15 Cuatro ejemplares: Mor-Ferr. 112, que es el mismo de Garr. 184,2 y no 183,6 como se dice en Mor.-Ferr. Además, Mor.-Ferr. 243; Garr. 183,6; 183,8. Hay dos vidrios que en vez del monograma incluyen en la corona de laurel una flor. En uno de ellos, si el dibujo es fiel, se distinguen las dos fisonomías. Mor.-Ferr. 341; Garr. 183,2.

16 Hay dos casos; en ambos están caracterizados los dos apóstoles. Mor.-Ferr. 455; Garr. 180,3 (aunque hay alguna diversidad, no se puede excluir totalmente que se trate del mismo vidrio anterior); Garr. 171,3. Cfr. BullArCr. 6 (1881) 119. (Medallón central con los bustos de los dos apóstoles y el Monograma entre las dos cabezas: Pablo imberbe, Pedro barbado, ambos con los nombres. Radialmente, diversas escenas).

Hay un vidrio, Mor.-Ferr. 88, con la columna entre los dos apóstoles, pero una cartela con los dos nombres sobre la columna, en vez del Monograma.

También como derivación del grupo con Pedro y Pablo sentados a ambos lados de la corona o del Monograma, puede considerarse el grupo de 4 vidrios con Pedro y Pablo sentados uno frente a otro, con la sola inscripción Pedro Pablo escrita en dos líneas superpuestas en la parte superior central; en éstos ha desaparecido el carácter triunfal del todo, para quedarse en escena únicamente magisterial. Mor.-Ferr.: 69, 100, 269, 438.

17 Los 11 ejemplares de este grupo son: Mor.-Fer.: 363, 235, 291, 361; Garr. 186,5; Mor.-Ferr. 105; Vopel núm. 306a; Mor.-Ferr.: 354, 307, 104; Garr. 186,9.

Hay además 1 vidrio dorado que presenta la variedad de un medallón central en el que en vez de la cabeza de Cristo están marido y mujer en busto, coronados por la pequeña figura de Cristo: Mor.-Ferr. 240. Hay otras variedades, entre las que merece especial mención otro vidrio cuyo medallón central es ocupado por el busto de Pedro; Mor.Ferr. 38 y Garr. 186,7.

18 Mor.-Ferr.: 250, 106, 107; Garr. 194,6; 194,1 (Mor.-Ferr. 360); Mor.-Ferr.: 254, 287, 344.

5) Santo o difunto con Pedro y Pablo a los lados :
Es también un grupo variado (19).

6) Escenas peculiares :

a) Solamente retrato de Pedro (20).

b) Pedro realizando el milagro de la fuente (21).

c) Escena de la *traditio legis* (22).

d) Cristo sobre la montaña, con gesto oratorio y nimbado, entre Pedro y Pablo, también con gesto oratorio (23).

e) Cristo en cátedra, con volumen y gesto oratorio con Pedro y Pablo y otros personajes formando corona (24).

Por los temas, los motivos ornamentales, las características de los retratos, difícilmente se puede pensar en algún vidrio dorado que sea datable antes del 350-360; la gran mayoría se ha de considerar como de fines del siglo IV y primera mitad del siglo V.

Los volúmenes, las coronas y los monogramas adquieren en los vidrios dorados una importancia simbólica especial; el espacio reducido y la necesaria simplicidad del dibujo hacen que con estos símbolos se subrayen las ideas fundamentales que se quieren expresar; como hemos podido ver, son las mismas conocidas por la iconografía de las catacumbas y de los sarcófagos: doctrina-triunfo, a veces separadamente, a veces, casi siempre, entremezcladas. También las condiciones particulares de espacio y técnica aconse

---

19 Son 9 ejemplares: Garr. 178,7; 178,6; Mor.-Ferr. 75; Garr. 190,3; 190,6 (Mor-Ferr. 449): Mor.-Ferr. 83; Garr: 189,7; 197,4; 185,2 (Mor.-Ferr. 342).

En los cinco primeros hay en el centro una figura femenina de orante (María en dos casos, Inés en otros dos, Peregrina en el último) a los lados Pedro y Pablo, siempre imberbes y con volúmenes, menos en el de Peregrina; en el segundo, los volúmenes, en vez de en manos de los apóstoles están sobre las cabezas. El sexto ejemplar es también de Inés. El séptimo presenta tres figuras sentadas en un banco común, con respaldo. La figura del centro tiene un volumen en la izquierda y la inscripción lo designa como Lorenzo. A su derecha está Pedro y a su izquierda Pablo, ambos imberbes o ligeramente barbados y con gestos oratorios. El octavo, conservado en el dibujo de Bianchini (Garr. 197,4), sobre el matrimonio, representado en más de medio cuerpo, aparece la pequeña figura del Buen Pastor a cuya izquierda está sentado de perfil Pablo, con gesto oratorio o de aclamación y a su derecha debía encontrarse Pedro. El noveno es fragmentario y únicamente permite reconocer la figura femenina ante él de la que se conserva solamente la parte inferior. No había ninguna otra figura.

20 Garr. 169,6; Mor-Ferr.: 130, 249 (Garr.179,5); Mor.-Ferr.: 298 (Garr. 179,1).

21 Nombre escrito; entre la cabeza de Pedro y la roca de donde brota el agua, una corona con lemnisco en un caso y una rosa en el otro. En ambos casos Pedro es barbado y con grandes entradas en la frente. No hay más personajes que Pedro. Mor.-Ferr. 80 (Garr 179,8); Mor.-Ferr. 81 [fig. 50].

22 Mor.-Ferr. 78.

23 Mor.-Ferr. 70; ambos apóstoles con fisionomía semejante.

24 Garr. 187,4 (Mor.-Ferr. 364).

jaban la abreviación en Pedro y Pablo; a esta abreviación, usada también en pinturas y sobre todo en sarcófagos estrigilados, se añade en los vidrios la reducción a bustos de las figuras de los apóstoles.

En los vidrios dorados es una excepción el que S. Pablo ocupe la derecha de Cristo, o, si están solos Pedro y Pablo, la derecha de Pedro. En cambio no existe en los vidrios ninguna superioridad numérica apreciable de Pedro sobre Pablo, ni mayor variedad casi en las representaciones petrinas, ya que también de sólo Pablo hay algunos ejemplares (25).

Casi un apéndice de este grupo de composiciones puede considerarse el de algunas placas metálicas con los bustos afrontados de Pedro y Pablo, ordinariamente con un pequeño Monograma entre las dos cabezas (26).

El Monograma flanqueado por Pedro y Pablo es el tema de un grupo metálico que probablemente sirvió de mango a alguna lámpara de aceite; se conserva en la colección Eumorfopoulos de Londres (27): los dos apóstoles tienen volumen en la izquierda y aclaman con la derecha; están caracterizados fisionómicamente por la cabellera y la forma de la barba. Los apóstoles están en posición frontal y casi unidos, dejando tras sí el Monograma colocado sobre asta.

Parecido es otro fragmento metálico, de la misma procedencia, conservado en el Museo Cristiano del Vaticano (28); aquí los apóstoles están casi de perfil y aclaman, ambos con volumen, vueltos hacia el centro, donde se encuentra el Monograma incluido en una corona y sobre asta; el apóstol de la izquierda es calvo, el de la derecha imberbe.

No es posible determinar si la estatuilla de bronce del Museo de Berlín (29) perteneció a un grupo o fue siempre independiente; Pedro tiene la cruz rematada en *ro*, en la mano izquierda, y hace el gesto oratorio con la derecha.

Una tela copta del Museo de Berlín de fines del s. IV o principios del V tiene como adorno las dos figuras completas de Pedro y Pablo separadas por un árbol; los dos tienen un volumen en la izquierda y hablan o acla-

---

25 Mor.-Ferr.: 54, 131, 323, 270 (con Cristo).

26 Placa metálica del Museo Cristiano del Vaticano (n.º 403)[fig. 47]; otra parecida hoy perdida (núm. 409); fragmento del Museo Cristiano Vaticano (núm. 404); medallones en las placas metálicas de los Museos de Maguncia y Budapest (núm. 398: 393-394); medallón descrito en BullArCr. 5 (1887) 131 (núm. 410) y en BullArCr. 7 (1869) 39 (núm. 411); medalla de oro del Museo de Berlín 3331 (núm. 392).

Huella de un medallón como el primero citado, o quizá dejada por ese mismo o el siguiente, en el Museo Cristiano Vaticano (núm. 350) y [fig. 48]; placa de oro, Garr. 479,8 (núm. 412); ampolla de plata del Museo Cristiano Vaticano (núm. 402), un busto a cada lado, incluido en medallón.

En el museo de Adana se conserva un relicario de plata procedente de Cirga en la Isauria, con la decoración siguiente: en los extremos dos orantes entre dos leones; en el centro, Pedro y Pablo afrontados; entre los dos hay una cruz y bajo ésta un cordero. Parece de fines del s. V o principios del VI. Cfr. núm. Ap 157.

27 Cfr. W. F. Volbach, *Art Byzantin* (Paris 1933) lám. 55, D. (núm. 396).

28 Cfr. Garr. 471,2 (núm. Ap 101).

29 Museos de Berlín, 1 (Wulff I 717, lám. 33) (núm. 391).

man con la derecha; la identificación es posible gracias a la inscripción de los dos nombres; Pedro ocupa la izquierda del grupo (30).

En terracota, fuera de las lámparas con el Monograma en el centro y las cabezas de los apóstoles en derredor, tenemos algunas otras con un busto central que podría ser S. Pedro (31). Hay además dos ampollas de óleos idénticas (32) en las que vemos una figura barbada, con cruz en la derecha y llave en la izquierda, encuadrada por dos columnas y un tímpano. Pero estas dos piezas deben considerarse como del s. VI.

Con respecto a la posición —a la derecha o a la izquierda del grupo— ocupada por Pedro o por Pablo, si tenemos en cuenta todas las escenas de todas las artes en general, advertimos que solamente en la *traditio* hay una distribución invariablemente fija de los puestos: Pablo a la derecha de Cristo, Pedro a la izquierda. En las demás, en líneas generales, es Pedro el que obtiene el puesto de honor, a excepción de las composiciones de Ravena y de las escenas de Cristo con los apóstoles en los mosaicos, en algunas pocas pinturas y artes menores, todas tardías, en las que quizá haya que ver una influencia del esquema de la *traditio*.

---

30 Cfr. (núm. 432).

31 Museo de Berlín 3430 (Wulff 1227, lám. 59) (núm. Ap 185) Cartago, Museo Lavigerie, RevArtChrét., 3 (1892) fig. p. 137 (núm. Ap 186); Museo Cristiano del Vaticano, Garr. 476,5 (núm. Ap 188); Museo de Siracusa (núm. Ap 189); Atenas, Stoa de Atalos, JourRomSt. 49 (1959) lám. 5,7 (núm. Ap 183).

32 París, Louvre: E. Coche de la Ferté, *L'Antiquitée chrétienne au Musée du Louvre* (Paris 1958) 64 (núm. Ap 187) y Museo de Berlín 2471 (Wulff I 1352, lám. 67) (núm. Ap 184). Existen además algunos casos en que se repite el tema Cristo-Pedro-Pablo en medallones con los tres bustos; así, por ejemplo en el jarro de plata del Museo Crist. del Vaticano (núm. 401), en el relicario del Museo del Ermitage, de Leningrado (núm. Ap 162) y en otros posteriores.

No es necesario detenerse especialmente en el vidrio grabado del Museo de Túnez (núm. 437) en el que vemos a Pedro y Juan como pescadores, con los nombres, por constituir un solo caso aislado.

En el cementerio de Pretextato existe una pintura muy deteriorada y fragmentaria, en la que aparecen dos grandes bustos de Pedro y Pablo caracterizados (núm. 375). Lo mismo ocurre en el cementerio de S. Genaro en Nápoles (núm. 357).

CAPITULO IV

LA TRADITIO LEGIS

Pedro y Moisés

Con el nombre de *traditio legis* se conoce una serie de representaciones no todas con las mismas características iconográficas. De entre los monumentos conservados, se suele tomar el mosaico del Mausoleo de Constantina como modelo del tipo más propio y común de esta escena: Cristo barbado en pie sobre el monte de los cuatro ríos, con la mano derecha alzada y abierta, sosteniendo con la izquierda por un extremo un volumen desenrollado en el que se lee *Dominus legem dat*; a su izquierda S. Pedro inclinado acoge reverente el otro extremo del volumen entre los paños del palio, sosteniendo al mismo tiempo con la izquierda el asta de una cruz que apoya en el hombro. A la derecha de Cristo, Pablo erguido, le aclama con la derecha, mientras la izquierda, en este caso, permanece oculta tras el palio, en otros casos, tiene un volumen enrollado. En los extremos de la composición hay dos palmeras; con frecuencia, en la de la izquierda se posa el fénix, símbolo de Cristo y de la Resurrección. A los pies de cada palmera hay una pequeña construcción a manera de cabaña o abrigo, que en otros monumentos son representaciones abreviadas de ciudades, de donde han salido o salen unas ovejas dirigidas de ambos lados hacia el centro; aquí son dos de cada lado, en varios otros casos son seis y seis, más una central, bajo Cristo (1).

Es verdad que, con pequeñas variantes, este conjunto de características se da en el mayor número de los monumentos conocidos. Pero hay que tener en cuenta que existen otras varias representaciones de la escena que difieren notablemente de la descrita. Algunas de las diferencias pueden llegar a ser tan notables que cambien incluso el significado.

---

1 El mosaico del Mausoleo de Constantina ha sufrido importantes restauraciones, pero conserva partes de la composición original y su esquema sustancial. En este mosaico Cristo no apoya sus pies sobre el monte, sino que se mantiene suspendido en el aire, en el que hay un fondo de nubes. Actualmente sobre el volumen se lee *Dominus pacem dat*. Véase la nota del catálogo (núm. 423) Cfr. WM III, 4.

Entre las variaciones más notables hay que enumerar las siguientes: Cristo, en vez de estar en pie, aparece sentado; en vez de tener con la izquierda el extremo de un volumen abierto, entrega con la derecha un volumen enrollado; S. Pablo recibe el volumen, en vez de S. Pedro.

A estas diferencias de gran importancia hay que añadir otras menos significativas: ausencia o presencia de las palmeras, de las ovejas, de los "donantes" o difuntos; Cristo barbado o sin barba; S. Pedro con cruz o sin ella, etc.

En cuanto he podido ver, tenemos actualmente conocimiento de 41 representaciones de la *traditio legis*: 28 en sarcófagos, 13 en otras artes: 2 mosaicos, 2 frescos, 1 marfil, 1 placa de mármol grabada, 3 vidrios, 1 estuco, 2 metales (medalla y acetre) y 1 tela reconstruida por Strzygowski. Siendo el grupo más numeroso y rico, comencemos por los sarcófagos.

La primera división que se impone y la más importante, es la de *traditio legis* en que Cristo tiene el volumen abierto con la mano izquierda y *traditio legis* en las cuales lo tiene cerrado en la derecha y lo entrega a S. Pedro o S. Pablo. Dentro de estos dos grandes grupos, hay que subdividir según las demás variantes:

I. Volumen desplegado en la mano izquierda de Cristo

1. *Lat.* 174 [fig. 25]. Primer ejemplar conocido de la composición. Constituye una excepción notable: es en este grupo el único caso de Cristo imberbe y sentado, teniendo a sus pies la personificación del Cielo.
2. *Fragmento del Museo Metropolitano de Nueva York* [fig. 26] (2). Estrechamente ligado con el Lat. 174 en el estilo, pero con una composición más cercana a los del número siguiente (Cristo en pie y barbado); se conserva solamente la mitad superior de la parte central de un sarcófago o de un friso.
3. Esquema tradicional, descrito al principio. Fondo de palmeras, con frecuencia fénix, corderos a los lados de la montaña de los cuatro ríos; con frecuencia un cordero además sobre la montaña, con cruz sobre la cabeza:

    Frag. de sarcófago columnado de S. Sebastián [fig. 27].
    Lat. 150 *A* (WS 151,1).
    Sarcóf. de Gregorio V, en las Grotte Vaticane (WS 39,1).
    Arlés 17 (WS 12,4) [fig. 24].
    Saint-Maximin (WS 39,2).
    Roma, Claustro de S. Pablo (WS 17,1), sin palmeras.
    Sarcóf. perdido de Reims, dibujo de Peiresc (Le Bl. p. 17, núm. 17).
4. El mismo esquema, a veces con fondo de palmeras y a veces también con fénix.

2 Cfr. Catálogo (núm. 98). Quizá haya que incluir en este primer grupo también el sarcófago de Mantua. Véase la nota del Catálogo (núm. 77).

En vez de ovejas, "donantes" o difuntos, postrados a los pies de Cristo, a ambos lados del monte:

Milán, "sarcófago de Estilicón" (WS 188,1) (3).
Mus. del Louvre, Ma 2980 (WS 82,1-3).
Sarcóf. de Gorgonio. Ancona (WS 14,3).
Aix. Catedral (WS 150,1).
Roma. Basílica de S. Pedro (WS 154,4).
Frag. del Mus. de Ravena (WS 154,1).
Sarcóf. de Pío II, en las Grotte Vaticane (WS 12,5).

5. El mismo esquema, pero sin ovejas ni "donantes":

Lat. 151 (WS 121,1): Las pequeñas figuras de Pedro y Pablo recuerdan a las de los "donantes".

Verona S. Juan del Valle (WS 150,2) [fig. 32].
Sarcóf. perdido del Vaticano, dibujo de Bosio, R. S. p. 65 (WS I 159-92).

Quizás se puedan incluir en este grupo el fragmento del museo de S. Sebastián (WS 12,3) (pero completado después: RivAc. 16 (1939) 340 fig. 3).

Lat. 107 (WS 141,5).

Con sus peculiaridades estilísticas, siguen también en lo fundamental este esquema los siguientes sarcófagos:

Ravena. Mus. Nac. 533 (WS 141,6).
Ravena. Mus. Pal. Arzob. (FelixRav. 26-27 (1958) fig. 58).
Marsella. Mus. Borély 36 (WS 17,2).

II. Volumen enrollado, entregado con la mano derecha

En todos los casos Cristo está sentado y, menos en el primero, aparece imberbe.

En todos los sarcófagos de este grupo el volumen se entrega a S Pablo (4):

3 En este sarcófago, lo mismo que en el de la Basílica de S. Pedro (WS 154,4) y quizá en el fragmento del Museo de Ravena (WS 154,1), las ovejas han pasado a decorar el borde inferior del sarcófago. Un cordero central corresponde exactamente a la persona de Cristo, y seis a cada lado, a los apóstoles.

4 Unicamente del primero no se puede asegurar ésto con certeza, porque la rudeza del dibujo no permite discernir con claridad los tipos de los dos apóstoles. Hay, sin embargo, algún indicio de que se trate también de Pablo y así parece haberlo visto Garrucci al copiar el dibujo en su lám. 342,2, en la que ha acentuado la diferencia de las dos cabezas.

En la parte frontal del sarcófago de Liberio, en el altar mayor de la Iglesia de S. Francisco en Ravena, hay una representación semejante a la enumerada, que es la de la parte posterior. A la derecha de Cristo está S. Pedro, pero no en actitud de recibir, sino de hablar, lo cual excluye el significado de traditio legis, en contra de lo que afirma G. Francovich, FelixRav. 26-27 (1958) 122.

Sarcóf. perdido de Marsella, dibujo de Peiresc (Le Bl. G.p. 50, n.° 67)
Sarcóf. de Liberio en S. Francisco de Ravena : FelixRav. 26-27 (1958) figs. 1-8.

Sarcóf. de la nave izquierda de la misma iglesia: FelixRav. 26-27 (1958) figs. 17-23.

Sarcóf. de Pedro pecador, Sta. M. Porto Fuori, Ravena (WS 253,4).

Sarcóf. de los 12 *apóstoles,* S. Apolinar en Classe, Ravena [fig. 30]. Este último es el único caso del grupo en que S. Pedro, a la izquierda de Cristo, se acerca a él con cruz apoyada en el hombro y con llave en las manos.

Hay un extraño *sarcófago en la Basílica de S. Trófimo de Arlés* (WS 43,3) cuya inscripción se descubrió en las excavaciones del 1936-1937, en la capilla de Ntra. Sra. de Gracia. La inscripción contiene el epitafio de Geminus, administrador del tesoro de las cinco Provincias, transferido a Arlés como Prefecto del Pretorio hacia 395. Cristo barbado y sentado alza a media altura la mano derecha abierta; se le acerca por ese lado S. Pablo, inclinado respetuosamente y con las manos abiertas paralelamente, algo inclinadas; en la izquierda Cristo tiene por un extremo un volumen desplegado que cuelga perpendicular; S. Pedro con la cruz rematada en *ro* sobre el hombro, en posición casi frontal, tiende a media altura hacia Cristo la mano derecha abierta y con la palma hacia el expectador. La composición está muy cerca a una *traditio legis* en la que se hubiesen mezclado los dos grandes tipos antes descritos.

En las otras artes hay también bastante variedad. Las composiciones en mosaicos y pinturas pertenecen todas al primer grupo de volumen desplegado en la mano izquierda de Cristo :

El *mosaico del mausoleo de Constantina* (núm. 423) ya lo hemos descrito (WM III, 4).

El *mosaico del baptisterio de S. Giovanni in Fonte, de Nápoles* [fig. 38] no tiene ovejas ni construcciones o ciudades en los extremos; sí en cambio palmeras. Cristo apoya los pies sobre la esfera del Universo; la cruz de Pedro termina en *ro*; en el volumen se lee claramente : *Dominus legem dat.* Por su estado fragmentario no podemos saber si había fénix en la palmera de la izquierda, que ha desaparecido.

En el *fresco del cementerio "ad decimum"* (núm. 355) en la Via Latina, cerca de Grottaferrata (WM IV, 132) pueden percibirse pocos pormenores, por su mal estado de conservación; sigue sin duda el mismo esquema y es aún visible el fénix sobre la palmera izquierda. Tampoco tenemos muchas posibilidades para determinar las particularidades de la *traditio* desaparecida que existio en un

---

Si la hipótesis de J. Kollwitz, *Oström. Plastik*, pp. 153-159 correspondiese a la verdad, la *traditio legis* representada en el fragmento de Bakirköy, hoy en el Museo de Constantinopla 2462, habría que incluirla en este grupo. Véase nota del catálogo (núm. Ap 110).

fresco de la catacumba de Priscila (núm. 377). Por el dibujo dejado por Wilpert y la descripción de De Rossi, sabemos que Cristo estaba en pie sobre el globo del Universo.

En la *placa de mármol, hoy en Anagni* (Garr. 484, 14) (núm. 351) hay palmeras y fénix; las cabañas se han convertido en ciudades en miniatura; de cada una de ellas salen seis corderos; en el centro, sobre un pequeño promontorio con tres ríos, adosado al monte que sirve de peana a Cristo, hay un cordero nimbado y con pequeña cruz sobre el nimbo.

Pertenece a la misma serie el bajorelieve de la tapa del *cofre de marfil de Samagher* (*Pola*) (núm. 389). Se conserva en estado muy fragmentario; en la composición original había dos palmeras y dos pequeñas ciudades con ovejas saliendo de ellas, al parecer dos de cada lado.

El *vidrio dorado del Vaticano* (Morey-Ferrari 78) (núm. 496), con palmeras y fénix presenta una particularidad curiosa; bajo la escena de la traditio, a manera de zócalo, hay en el centro un cordero sobre el monte de los cuatro ríos, con pequeñas ciudades y corderos a ambos lados; sobre la ciudad de la izquierda está escrito IERVSALE, sobre la de la derecha BECLE, y en el centro, interrumpido por la cabeza del cordero, IOR DANES.

Otra representación de este primer grupo se encuentra en una *medalla de bronce del Vaticano* (BullArCr. 7 (1869) lám. 2,4) (núm. 405), aunque sumamente simplificada.

El *pequeño fragmento de vidrio grabado del Vaticano* 785 (núm. 435) pertenece también a este género de simplificaciones; en el rótulo desenrollado se lee LEX DOMINI.

La *caja de vidrio dorado de Neuss* (perdida) (núm. Ap 204) apenas puede tenerse en cuenta por lo imperfecto del dibujo que nos conserva su recuerdo y por lo incierto de la datación (5). Cristo está sentado y a sus pies parece que hubo una gran concha; a su izquierda está Pablo (nombre escrito) y a su derecha Pedro (nombre igualmente escrito); parece que Cristo tenía en su mano izquierda un extremo del volumen desplegado, mientras que el otro lo sostenía S. Pedro desde el otro lado.

La *tela de Berlín* (núm. Ap 181) es una escena completamente aparte. Reconstruida con pequeños fragmentos por Strzygowski, apenas podemos formarnos idea de la composición: en el centro Cristo parece que se sienta sobre la esfera del Universo; a su izquierda S. Pedro, sin cruz, con las manos veladas recibe algo que, de hecho, es el Psalterio, como consta en la inscripción a la derecha de Pedro:

ΠΕΤΡΟϹ ΛΑΒΩΝ ΤΟ ΨΑΡΤΗΡΙΟΝ ΚΕΤΑΡΙϹΤΕΟϹ

Los dos restantes ejemplares pertenecen al segundo grupo, de Cristo sentado que entrega con la derecha un volumen enrollado:

---

5 W. Neuss, *Die Anfänge des Christentums im Rheinlande* (Bonn 1933) fig. 16.

El estuco del baptisterio de los ortodoxos de Ravena (núm. 348); Cristo imberbe y con larga cruz en la izquierda, entrega algo a S. Pedro que recibe con las manos veladas, a su derecha; a su izquierda Pablo aclama. No hay ningún otro adorno ni figura.

El *acetre de bronce del Vaticano* (núm. 406), por último, tiene una representación de Cristo con los apóstoles. Cristo imberbe (?) y con nimbo (pequeña cruz sobre la cabeza) sentado en trono, con la derecha algo alzada, parece entregar algo a Pablo, que encabeza la fila izquierda de apóstoles (nombres inscritos); a cada lado del trono de Cristo hay una palmera. La fila de apóstoles de la derecha está encabezada por S. Pedro.

* * *

Desde muy antiguo, y sobre todo a partir de los grandes maestros iniciadores de la arqueología cristiana moderna, es común la interpretación inmediata de esta escena como la entrega a Pedro de la nueva Ley. Con respecto a pequeños pormenores y especialmente por lo que toca a la interpretación mediata, hay ya menos uniformidad, aunque en la mayoría de los casos no se trata de diferencias de gran importancia. Garrucci veía un claro paralelo Moisés-Pedro, los dos conductores del pueblo de Dios, antiguo y nuevo; ambos reciben la ley en el arte paleocristiano. De Rossi está fundamentalmente de acuerdo y pone en relación con la escena las palabras de la *Depositio episcoporum*, que él cree contemporánea de la composición de la *traditio*: *passus est D. N. Jesus Christus et post eius adscensionem beatus Petrus episcopatum suscepit* (6). El mismo texto aduce Wilpert insistiendo en idéntica interpretación, aunque habla en diversas ocasiones más abiertamente de Primado de Pedro y de sus sucesores. A propósito del Lat. 174 [fig. 25], en el que reconoce la más antigua representación conservada, hace una sutil distinción: ve dos planos diferentes en la escena: en el primer plano, Cristo en la tierra entrega la ley a Pedro; en un segundo plano el artista ha representado la Ascensión de Cristo a los cielos. En todo caso, el significado es el ya dicho: el Primado de Pedro. De la misma opinión eran Grisar y Fausti y en general, la gran mayoría de los arqueólogos, especialmente los católicos. Con ligeras diferencias de matiz, siguen esta opinión autores como H. Swoboda, H. U. v. Schönebeck, A. Grabar, F. Gerke, E. Stommel, K. Wessel, etc. (7).

Sin diferir en la interpretación inmediata, otros autores han negado decididamente que haya en la escena la más mínima alusión al Primado:

---

6 TH. MOMMSEN, en MGH, Auctores Antiquissimi IX/1, p. 73.

7 Cfr. G. B. DE ROSSI, BullArCr. 6 (1868) pp. 39-44. G. WILPERT, *Pietro fondatore della Chiesa di Roma* (Roma 1937) 10-19. H. SWOBODA, *Früchristliche Reliquiarien des K. K. Münz- und Antiken Cabinetes*: Mitt. KK. Cen. Com. Kunst. hist. Denk. 16 (1890) 1-22 (sobre todo véase pp. 12-14). A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le Culte des reliques et l'arte chrétien antique* (Paris 1946) 78 y 89. F. GERKE, *Christus*, p 62 y passim; E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik* (Theophaneia 10, Bonn 1954) 129-133; K. WESSEL, *Das Haupt der Kirche. Zur Deutung ausgewählter frühchristlicher Bildwerke*: JahrbDeutArInst.—Arch Anz. 1-4 (1950-1951) col 298-323. Sobre la opinión del P. Fausti y del P. Grisar, cfr. RivAc. 6 (1929) 384-385.

J. Ficker advierte que entregas de la ley se dan en el arte no sólo a Pedro, sino también a otros apóstoles. J. Kollwitz niega igualmente que se trate del Primado, ya que también S. Juan y S. Pablo reciben en otros monumentos la ley de Cristo; además en esos tiempos la idea del Primado según Kollwitz, no contaba aún en Roma; se trata únicamente de una misión apostólica magisterial. H. Marrou repite esta interpretación, que últimamente apoya también G. Francovich (8).

Sin embargo, no faltan quienes nieguen sin más el supuesto mismo en que se apoyan estas diversas explicaciones. Según T. Birt. H. Dütschke, L. v. Sybel, P. Styger, H. v. Campenhausen y, recientemente, W. N. Schumacher, en las escenas comprendidas en el primer grupo, es decir, en las más frecuentes (volumen desenrollado en la izquierda de Cristo), Cristo no da nada a Pedro; ambos sostienen, cada uno por un extremo, el volumen de la Ley (9). T. Birt escribe que es insensato pensar que un volumen de varios metros de largo se entregue desenrollado, de manera que inevitablemente termine arrastrándose por tierra; además, no se entrega nada con la mano izquierda. L. v. Sybel cita a Birt, recoge sus argumentos y los refuerza con otros nuevos. En el sarcófago de Concordius de Arlés 5 (WS 34,3) es evidente que no hay ninguna *traditio*: Cristo está sentado con sus apóstoles y tiene un libro en la mano, en el cual se lee sin embargo: *Dominus legem dat.* Insinúa además que si la escena tenía un sentido tan particular e importante, no es fácil entender por qué con tanta frecuencia se le sustituía en Roma misma por otras en idénticos contextos, en las cuales no se hace sin duda alusión a este gran privilegio de Pedro.

Supuesto que Cristo no da la ley a Pedro, Birt y Dütschke interpretan la acción como una muestra de respeto al volumen sagrado, que S. Pedro recoge en su palio para evitar que roce con el suelo; acción al mismo tiempo simbólica que significa la protección de la Palabra de Dios, por parte de Pedro.

Para Sybel es una modalidad más de las escenas de Majestad de Cristo, que él explica como invitación por parte del Señor a la felicidad eterna.

Styger, que sigue plenamente la opinión de los que niegan que Cristo entregue algo a S. Pedro, intenta explicar más en concreto cuál es la peculiar significación de la llamada *traditio*. Las palabras *Dominus legem dat*, escritas en el volumen desenrollado aclaran el sentido de toda la composi-

8 J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst* (Leipzig 1887) 76; J. Kollwitz, *Christus als Lehrer*, sobre todo pp. 60-62; H. Marrou, *Musikós anér, Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les Monuments funéraires Romains* (Grenoble 1938) 60; G Francovich, FelixRav. 26-27 (1958) 119 y n. 225.

9 Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-Antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchweisen* (Leipzig 1907) 185 y 323; H. Dütschke, *Ravennatische Studien* (Leipzig 1909) 209; P. Styger, *Neue Untersuchungen über die christlichen Petrusdarstellungen*: RömQu. 27 (1913) 17-74; véase principalmente pp. 65-68; L. v. Sybel, *Der Herr der Seligkeit. Archäologische Studie zur christlichen Antiken* (Marburgo 1913) 19-24; H. v. Campenhausen, *Passionsarkophage*, p. 16: en la n. 64 remite a Sybel; W. N. Schumacher, «*Dominus legem dat*»: RömQu. 54 (1959) 1-39.

ción: Cristo anuncia su ley; por eso su actitud de magistrado; por ser anuncio y manifestación, el volumen tiene que estar desenrollado; es, por tanto, una revelación de la Majestad de Dios. Y no a Pedro, sino a todos los fieles; téngase en cuenta el sarcófago de Concordius de Arlés. S. Pedro en muchos ejemplares recoge en su palio o en sus manos veladas el extremo del volumen, porque ha sido honrado con la participación más inmediata en la obra de la revelación de esta Majestad del Señor. Para confirmación de su interpretación, Styger vuelve a aducir, como ya lo había hecho T. Birt, una miniatura del s. XII del Museo Nacional bábaro, reproducida en su fig. 10 de la pág. 67, en la que Pedro y Pablo tienen, cada uno por un extremo, el volumen que Cristo desenvuelve sobre sus piernas; están presentes los demás apóstoles, pero Pedro y Pablo han sido distinguidos de esta manera para hacer ver su especial participación en la Misión de Cristo.

W. N. Schumacher repite los razonamientos de los que le han precedido en esta opinión, profundizando algunos de los argumentos y aportando otros nuevos. Analiza las representaciones profanas en las que el emperador aparece en acto de entregar algo y que son los modelos de las posteriores escenas cristianas de donación: el emperador siempre que da algo está sentado; cuando está en pié, o pronuncia un discurso o se trata de una escena de aclamación y triunfo. Las manos veladas no aparecen únicamente cuando el que las tiene así va a recibir algo. Además, Pedro y Pablo representan las dos Iglesias: la Iglesia *ex circumcisione* y la Iglesia *ex gentibus*, concepto subrayado por la frecuente presencia en la escena de las dos ciudades, Jerusalén y Belén, y claramente manifiesto en el mosaico de Sta. Sabina donde los dos Apóstoles aparecían sobre las dos mujeres que representan ambas iglesias, cuyos nombres escritos no dejan lugar a duda. Ahora bien: ¿cómo puede concebirse que la ley se entregue únicamente a la Iglesia *ex circumcisione? Dare legem*, además, no significa dar a otro un libro o un volumen con la ley; significa legislar. *Dominus legem dat* hay que traducirlo: el Señor es el legislador, el Señor da ley. Puesto que en los sarcófagos la *traditio* sustituye a la *crux invicta*, debe tener un significado equivalente; triunfo de la muerte, resurrección. El volumen abierto es la palabra de Dios. Pedro es el primer testigo de la resurrección de Cristo. Pablo es también testigo; el ha visto también al Señor. La función funeraria de esta escena se explica mejor, según Schumacher, teniendo en cuenta su relación estrecha con la futura venida de Cristo.

Tanto Sybel como Schumacher distinguen claramente de este grupo las escenas en que sí hay realmente una entrega de volumen, que son las del segundo grupo, es decir, aquellas en que Cristo sentado da el volumen con la derecha.

Hasta aquí las principales interpretaciones de la *traditio*. Antes de seguir adelante creo que conviene examinar brevemente el problema del origen.

Sobre el origen de la *traditio* hay menos diversidad que sobre su interpretación. Puede decirse que es universal la persuación de que la escena se inventó para una pintura o un mosaico monumental, según los más, des-

tinado a un ábside (el de la Basílica de S. Pedro), según otros para un baptisterio (10). De ahí pasó después a los sarcófagos y a las catacumbas.

Solamente G Francovich recientemente dice taxativamente que esta tesis se apoya en bases extremadamente frágiles que no resisten un desapasionado examen de los datos comprobables. Sigue la opinión de Swoboda sobre los antecedentes escultóricos de la escena en la *largitio* del Arco de Constantino que compara con el sarcófago Lat. 174 para concluir que las solemnes ceremonias de la corte imperial reproducidas en la *largitio* del Arco y en análogas esculturas profanas del s. IV son las que han inspirado a los escultores romanos cuando idearon, hacia mitad del s. IV, para los sarcófagos cristianos, la escena de la *traditio legis* (11).

Que la *traditio legis* haya nacido en los sarcófagos creo que es al menos muy probable; una tal opinión cuenta en su favor con muchos más indicios que la que afirma que se creó para un ábside.

En primer lugar, la tesis del origen absidial se basa únicamente en meras conjeturas Mosaicos con la traditio se conservan únicamente dos: el del pequeño ábside del mausoleo de Constantina, muy retocado, es en sus rasgos más antiguos manifiestamente de la segunda mitad del siglo IV; el del baptisterio de Nápoles [fig. 38] es aún más tardío. En ambos casos se trata de una composición de pequeñas dimensiones que nada tienen que ver con las que requeriría un ábside de una basílica y más la de S Pedro en el Vaticano (12). Wilpert y De Bruyne se inclinan por un origen baptismal. pero también en este caso se carece de indicios positivos. Sólo consta de un caso, el de Nápoles, demasiado tardío para que pueda servir como base a una verdadera hipótesis. El del mausoleo de Constantina parece que debió existir antes de que se usase como baptisterio, si es que se usó como baptisterio alguna vez (13).

Menos fuerza tienen aún las otras consideraciones en pro del origen pictórico, basadas en el análisis estilístico de la composición. Que el artista

---

10 Cfr. L. De Bruyne, *La décoration des baptistères paléochrétiens*: Actes du V Congrès Internat. d'Archéol.chrét., Aix-en-Provence 13-19 Sept. 1954 (Città del Vaticano. Roma 1957) 341-369: en la p. 347 se pronuncia por un probable origen de la traditio en el Baptisterio de S .Pedro, rechazando la hipótesis de Wilpert que se inclinaba por el baptisterio de Letrán. Contra de Bruyne, G. Francovich, l. c. n. 264. Muy recientemente, W. N. Schumacher, *Eine römische Apsiskomposition*: RömQu. 54 (1959) 137-202 y *Altchristliche 'Giebelkompositionen'*: RömMitt. 67 (1960) 133-149, ha propuesto una nueva teoría: el origen de la *traditio* hay que buscarlo en el primitivo ábside de S. Pedro, pero no en la composición principal, sino en el centro del friso que debía correr por la parte inferior del mosaico absidial. Esta nueva hipótesis me parece imposible de sostener, por las razones que expongo en el texto a favor de otro origen, y porque no considero convincente la argumentación del autor, como expondré en otro lugar.

11 G. Francovich, *l. c.* pp. 126-136.

12 Es claro que el mosaico de Nápoles está muy lejos de una composición absidial: se trata de una superficie plana, de un espacio trapezoidal y bastante pequeño. Los elementos decorativos del mismo entrepaño ocupan toda la mitad superior de éste, con una altura total equivalente a la de la *traditio*. Todos los pormenores del mosaico del Mausoleo de Constantina demuestran que la escena no es copia de otra de mayores proporciones. Véase a este respecto el análisis del mosaico que hace G. Francovich, l. c. pp. 131-133.

13 Véase la nota del catálogo (núm. 423).

componga la escena con más soltura y harmoniosidad cuando cuenta con un espacio plano y regular. no significa que la escena haya nacido para esos espacios. Las constricciones que algunos advierten en la *traditio* de los sarcófagos, si no son muestras de la inhabilidad del escultor no son tan evidentes para quien no las mira convencido de antemano de su procedencia extra-escultórica.

Los indicios en pro de su origen en los sarcófagos son los siguientes:

1. No nos quedan ejemplos de *traditio* en ábsides de basílicas. Sí quedan muchos ejemplos de *traditio* en sarcófagos. Es claro que de aquí podemos sacar esta conclusión: la escena de la *traditio* no sabemos con certeza si existió en el ábside de alguna basílica: mientras estamos ciertos que se representó muchas veces en los sarcófagos.

2. No se ha conservado ningún ábside de basílica con su decoración primitiva. La destrucción o las sucesivas restauraciones de todos los mosaicos absidiales no permiten argüir contra un origen musivo de la *traditio* por el mero hecho de la carencia de ejemplares conservados. Pero hay un indicio más bien desfavorable a este origen absidial: en las catacumbas romanas se ha imitado más de una vez la forma y la decoración de los ábsides basilicales · nunca aparece la *traditio* en ellas, sino Cristo entre los apóstoles. Esta ausencia no puede explicarse por el supuesto carácter no sepulcral de la *traditio*, ya que aun en el caso de admitir esa opinión, hay que reconocer que eso no ha impedido su frecuentísimo uso en los sarcófagos, ni explica por qué se han copiado tantas veces escenas del mismo carácter. como son las de Cristo con los apóstoles (14). Véase además en nuestro catálogo el Ap 49, donde recojo la noticia que nos ha dejado De Rossi de un edificio de culto del siglo IV; en el ábside la decoración era también la misma composición que hemos visto en las catacumbas; Cristo sentado con los 12 apóstoles en pie a sus lados y con la capsa de volúmenes a los pies.

3. Los que ven en la composición del ábside de S. Pedro la primera *traditio* creen que la enorme importancia de la Basílica explica la extensión del tema y sus muchas repeticiones en diversas artes. Sin embargo, es curioso que la supuesta composición absidial no haya dejado rastros de sí en ninguno de los mosaicos que decoraron los más antiguos ábsides conocidos, en los cuales aparece Cristo con los apóstoles, pero nunca la *traditio* (15).

4. En cambio en los sarcófagos, no sólo se nos han conservado muchos ejemplos de esta escena, sino que además hay una progresiva evolución del tema, desde una primera aparición, con características ya definidas pero aún no definitivamente fijadas, hasta la forma típica que se repite ya sin cambios de importancia.

---

14 Cfr. WP 126 y 193; además, por ejemplo, 225,1, 152, 170.

15 Milán, S. Lorenzo; Roma, Sta. Pudenziana; Roma, Sta. Agata dei Goti; Roma, S. Andrés Catabarbara. Mosaico desaparecido de la Basílica severiana de Nápoles y el primitivo mosaico de Sta. Sabina. Cfr.: Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Wiesbaden 1960).

Veamos este punto con más detención, porque una aparición primero y una evolución después, todo dentro de los mismos sarcófagos, parece indicar que nos hallamos ante un tema nacido en este ambiente de los sarcófagos y no copiado de fuera, de donde, en todo caso, se hubiera tomado ya hecho sin tener que elaborarlo progresivamente.

No deja de llamar la atención —aunque no se haya intentado hasta ahora sacar las consecuencias— el hecho de que el más antiguo ejemplar conocido de la *tradito legis*, el Lat. 174, presente una forma de la escena bastante diferente de la que después se hace típica y, al mismo tiempo, más cercana que esta última de los antecedentes escultóricos cristianos y paganos comunes a las representaciones de Cristo central (16). Las relaciones del Lat. 174 [fig. 25] con el Arco de Constantino no pueden negarse. Francovich las ha descrito así: "Hay una correspondencia precisa, inequívoca, entre la estructura piramidal del grupo del emperador y de los senadores a los lados del suggestum, y la de Cristo y Pedro en el sarcófago Lat. 174. A las cabezas de dos apóstoles que aparecen junto a la de Cristo, corresponden con sorprendente precisión la de dos senadores a los lados de la cabeza del emperador, en el arco de Constantino. Pero hay más. Del ceremonial de la corte, tal como era presentado en las obras de arte profano, el escultor del sarcófago Lat 174 ha tomado la postura y el gesto de Pedro y Pablo, que reproducen fielmente la de los senadores que rodean al emperador en el arco constantiniano. Pedro se acerca a Cristo en actitud reverente, con las manos veladas con el palio, para acoger el volumen, lo mismo que tiene veladas las manos el senador preparado para recibir los dones de la mano del emperador, ya que lo que toca el emperador es sacrum y no lo deben tocar manos profanas.

Otras analogías iconográficas entre el relieve con la Largitio del arco constantiniano y el sarcófago lateranense aparecen en el gesto de aclamación de Pablo, idéntico al que vemos realizar a los senadores de la escena inferior en el arco. Cristo en el Lat 174 está sentado sobre el velo desplegado del Caelus; la misma representación vemos en los relieves del arco de Galerio (c. 300) en Salónica, con los dos Augustos" (17).

Quizás la inspiración en el Arco de Constantino explique además la extraña posición de las manos de aquellas figuras de fondo que aclaman de espaldas a Cristo y en dirección contraria. Si se considera todo el friso de la Largitio del Arco, puede verse hacia la derecha algún personaje de espaldas al centro, con la mano alzada hacia el distribuidor de la zona superior (18).

Después del Lat. 174 se considera como el más antiguo representante de la *traditio* el frente fragmentario de sarcófago de S. Sebastián [fig. 27] Gerke lo incluye con razón entre las obras cercanas al *bello estilo*, por la

---

16 W. N. Schumacher, RömQu. 54 (1959) 16, n. 91: «...Das Stück in den Grotten bildet unter verschiedenen Gesichtspunkten eine Ausnahme (z. B. Christus in der Dominus-legem-dat-Szene nur hier sitzend, dazu unbärtig) und ist kaum voll glaubwürdig...».

17 G. Francovich, *l. c.* pp. 134-135; véanse sus figs. 94 y 95.

18 M. Lawrence, *Columnar Sarcophagi*, p. 134; su explicación es insuficiente.

plasticidad de sus esculturas, la proporción de las figuras, el tratamiento todavía orgánico de los pliegues del vestido, que se adaptan bien a las formas del cuerpo, etc. (19). Cristo no está ya sentado sobre el cielo, sino en pie sobre la montaña de los cuatro ríos. Pero la composición no está aún totalmente alejada del Lat. 174: ocupa tres intercolumnios como ésta; la separación entre Cristo y los dos apóstoles es la misma; la postura de S. Pedro y S. Pablo semejante. Cristo se vuelve aún hacia su derecha; los fustes de las dos columnas centrales están adornados con bajorrelieves de ramos y amorcillos, como en el Lat. 174. Solamente que en el fragmento de sarcófago de S. Sebastián ha penetrado un nuevo espíritu; el carácter áulico indiscutible del Lat. 174 (aclamaciones, guardias de honor, caelus) ha desaparecido para dejar lugar a un ambiente más inspirado en fuentes cristianas: el caelus se ha convertido en el Paraíso: monte de los cuatro ríos, palmeras, corderos.

Gerke piensa que habría que datar el sarcófago de S. Sebastián más bien después que antes del 370. Para Gerke los tipos de Pablo (desgraciadamente la cabeza de S. Pablo ha desaparecido posteriormente) y de Cristo no se encuentran antes del 370: pero concluye que la *traditio legis* de S. Sebastián es la única representación de esta clase que quizá sea aún preteodosiana y que ninguno de los sarcófagos con la *traditio* de este tipo ha aparecido antes del 370 ni después del 410 (20).

Quizá sea verdad la afirmación final si nos atenemos a la letra, por lo que se refiere a sarcófagos. Pero por lo que toca a la escena de la *traditio* en la escultura, el tipo de *traditio* con Cristo barbado en pie y con la derecha alzada y, muy probablemente, ya sobre el monte del paraíso, existe desde antes del 370 y precisamente en un monumento que es lazo de unión entre el Lat. 174 y el de S. Sebastián.

Se trata del fragmento de relieve —sarcófago o friso?— hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York [fig. 26]. Como explico más detenidamente en la nota correspondiente del Catálogo, este fragmento fue considerado por Wilpert como una falsificación; este juicio lo manifestó de manera clamorosa y pública. Mucho menos publicidad ha tenido en cambio su retractación, que fue consecuencia del examen directo y personal del fragmento. Quizá esta doble circunstancia haya contribuido al olvido de este monumento, del que M. Lawrence hace mención con reservas (21).

No hay verdaderas razones para dudar de su autenticidad. Y su importancia es grande, dado su datación y su escena: en ambos aspectos el

---

19 F. GERKE, *Christus*, pp. 54-55.

20 F. GERKE, *ib.* p. 55.

21 M. LAWRENCE, *l. c.*, n. 70. Veo que en el artículo ya citado de W. N. Schumacher, publicado en abril de 1960, aunque se trata del número correspondiente a 1959, el A. ha advertido también en algún modo la importancia del olvidado fragmento de Nueva York: a las palabras antes citadas, de la n. 91 de la p. 16 añade las siguientes: «Sein Verhältnis [des Lat. 174] zu dem Marmorrelief im Metropolitan Museum (Bull. Metr. Mus. 12, 1953, Abb. S. 122) auf dem allerdings der bärtige Christus mit erhobener Rechten steht, verdiente eine eigene Untersuchung».

fragmento de Nueva York es un puente entre los dos monumentos antes mencionados. Basta ver la proporción de las figuras, la plasticidad de los rostros, la forma del relieve, la ornamentación toda, desde las conchas de los nichos hasta los roleos de vides, sin olvidar los capiteles y los fustes de las columnas, para comprender que nos hallamos ante una obra del *bello estilo*, de la corriente de influjo oriental-griego, es decir, en los círculos a que pertenecen el Lat. 174 y la estatua del Museo de las Termas. Si estas dos últimas obras hay que datarlas entre 350 y 360, el fragmento de Nueva York no podemos situarlo muy lejos de esas fechas; su estilo y, sobre todo su iconografía más bien inclinan a datarlo hacia 360-365.

La escena de la *traditio* en este fragmento está a medio camino entre la representación del Lat. 174 y la del frente fragmentario de S. Sebastián: aún hay personajes de fondo aclamantes; obsérvese la repetición monótona de los tres brazos alzados que evocan la imagen de la tribuna presidencial en una gran parada; como la ornamentación de las columnas, estos personajes se dirían directamente copiados del Lat. 174. No han aparecido las palmeras, ni hay sitio para los corderos. Pero Cristo está representado con barba —la más antigua representación conocida de este tipo de Cristo—, en pie y, a juzgar por la diferencia de altura entre él y los apóstoles, ya sobre el monte del paraíso. Lo mismo que en el Lat. 174 y en el de S. Sebastián, el volumen desplegado de Cristo sigue una dirección casi horizontal hacia Pedro, dirección que después se hace más rara, aun en sarcófagos de columnas, y desaparece del todo en los demás.

El fragmento del Museo Metropolitano es además el primer ejemplar con la *traditio legis* en medio de una composición no de Pasión, que parece estar relacionada con la del sarcófago de Perusa (WS 28,3) y con otro fragmento de S. Sebastián (WS 284,5) con los que también tiene afinidades estilísticas. También en este aspecto es un paso hacia la composición de S. Sebastián.

En el fragmento neoyorkino tenemos, pues, el entronque de la forma típica de la *traditio* con la forma aún en evolución del Lat. 174, que, a su vez, conecta con los antecedentes escultóricos profanos y con los antiguos ejemplares de los sarcófagos de Pasión.

En el sentido explicado es como hay que admitir los antecedentes escultóricos profanos de la *traditio legis*. Francovich los defiende con razón, pero, lo mismo que Swoboda, no parece encontrar dificultad en la gran diferencia que existe entre las donaciones del emperador sentado, que entrega el volumen cerrado con la mano derecha, y las escenas ordinarias de la *traditio*, con Cristo en pie y el volumen desenrollado en la izquierda. Con cierta razón, por tanto, T. Buddensieg le reprocha no haber visto estas diferencias, aunque éstas no sean de hecho tantas en los orígenes, como acabamos de ver, ni por supuesto tales como para negar la relación que existe entre la *largitio* y la *traditio* del Lat. 174; mucho menos si se tiene en cuenta que la dependencia es más meramente formal de lo que piensan Buddensieg y aun el mismo Francovich (22).

---

22 G. Francovich, *l. c.* n. 277; T. Buddensieg, *Le Coffret en ivoire de Pola, Saint Pierre et le Letran*: CahAr. 10 (1959) 194.

Los dos sarcófagos a que he aludido hace un momento, el de Perusa (WS 28,3) y el fragmentario de S. Sebastián (WS 284,5) ayudan a comprender que la *traditio* desde sus mismos orígenes conocidos está ligada con la representación de Cristo sentado sobre la personificación del cielo y se desarrolla por sus mismos cauces. La primera *traditio* conocida (Lat. 174) conserva incluso el Cristo sobre el cielo. La segunda conservada (fragmento de Nueva York) ocupa el centro de una composición semejante a la de dos sarcófagos casi contemporáneos con Cristo sobre el cielo.

Según el dibujo de Winghe copiado por Menestrier, que reproduce Wilpert, el personaje que acompaña a S. Pedro en la escena que sigue a la derecha de la de Abrahán en el Lat. 174, antes de la restauración, llevaba sobre el hombro una cruz. Actualmente no hay rastros de ella en el sarcófago; pero en favor de la verdad del dato conservado en el dibujo hay todavía un indicio: el puño cerrado del personaje en cuestión, que debía tener el extremo de la cruz, y que es la única mano cerrada que aparece sobre las columnas, donde hay otras tres manos todas completamente abiertas. Este dato de la cruz, desatendido por Gerke, va directamente contra su tesis de que el S. Pedro con crucífero aparece en los sarcófagos de Pasión sólo a partir del 370. Así como el hallazgo posterior de un nuevo fragmento que completa la escena de la derecha del sarcófago fragmentario de S. Sebastián [fig. 27], echa por tierra su afirmación de que la escena de la entrega de las llaves a Pedro es también de origen teodosiano (23). En cambio la cruz de Pedro en el Lat 174 puede que sea el primer paso hacia el Pedro con la cruz al hombro que es casi esencial en la *traditio* clásica y que también hay que relacionarla con la misma crux invicta que es propia de los sarcófagos de Pasión, de donde ha sido desplazada algunas veces precisamente por la *traditio*. Nuevo indicio que insinúa una vez más una estrecha conexión de la *traditio* con los sarcófagos de Pasión (24).

Otras variaciones del tema en los sarcófagos, son menos importantes y se refieren a pequeños pormenores, como por ejemplo, la aparición de los "donantes" o difuntos en pequeñas figuras a los pies de Cristo. La variedad es una muestra de familiaridad y dominio, pero en este época, aun en el caso de tratarse de una representación importada de un mosaico, no sería ya extraño que pudiesen permitirse los escultores esas pequeñas libertades en la composición, porque al fin y al cabo, la encontraban ya aclimatada y adaptada a la escultura.

Se ha querido ver un indicio de dependencia de los sarcófagos con *traditio* del ábside de S. Pedro, en el hecho que muchos de estos sarcófagos provienen de la basílica vaticana. El indicio sin embargo, es sólo válido a

---

23 F. Gerke, *Die Zeitbestimmung*, pp. 88 y 95.

24 Sobre la cruz como atributo de Pedro, véase E. Schaefer, *Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchristlichen Kunst*: RömQu. 44 (1936) 67-104. Schäfer defiende que la cruz no es signo del propio martirio, ya que solamente Pedro y Andrés murieron en cruz, según la tradición, y en el arte aparecen con ella Pedro, Pablo, Andrés, Juan Bautista, Lorenzo, Protasio y Víctor de Milán. Por tanto, puede entenderse el verdadero significado solamente partiendo del que la lleva por derecho propio, que es Cristo; no es la cruz histórica, sino el signo del triunfo; la cruz de Pedro es también la cruz invicta.

primera vista; en la basílica vaticana han aparecido otros muchos sarcófagos con otras escenas; en S. Sebastián han aparecido otros con estas escenas y bastantes con S. Pedro y S. Pablo, lo que indica que las representaciones están más bien de acuerdo con el culto del lugar de sepultura que con los mosaicos del ábside de los que nada sabemos. Por último, si en la basílica vaticana se entierra principalmente en la época del florecimiento de los sarcófagos con *traditio*, es natural que se encuentren muchos sarcófagos de este género, aunque no haya habido ninguna relación de éstos con el ábside ni con el baptisterio.

* * *

Volvamos a la significación de la *traditio legis*, problema que creo íntimamente ligado con el de su origen.

A pesar de la facilidad con que se han rechazado siempre sus argumentos, sin discutirlos, los que se niegan a ver en la *traditio* una verdadera entrega de la ley de Pedro tienen razones más que suficientes para apoyar su opinión. Podrá tomarse a broma la conclusión de Birt sobre el respeto con que se trataba en la antigüedad los libros; pero nadie podrá negar que ni es lógico que un volumen se entregue desenrollado, ni hay otro ejemplo en toda la escultura antigua. No lo hay tampoco de entrega con la mano izquierda. Además, Schumacher demuestra que en todas las donaciones el emperador aparece sentado (25).

La inscripcion del volumen *Dominus legem dat* se ha considerado como la explicación obvia de una escena en que el Señor da la ley a Pedro; pero no cabe duda que *dare legem* es una expresión conocida en el lenguaje jurídico que significa sencillamente legislar. Esto supuesto, el ejemplo del sarcófago de Concordius de Arlés (WS 34,3) con ser uno solo, no deja de tener eficacia confirmativa.

La opinión contraria a una verdadera *traditio* se confirma con lo dicho sobre su origen escultórico. Si la *traditio* ha nacido en los sarcófagos de Pasión y ha sido una de las diversas escenas centrales de éstos, lo mismo que una de las escenas centrales de los sarcófagos de apóstoles, su significación debe de estar en relación con estos contextos en los cuales nace y se desarrolla.

Después de todo lo expuesto, aparece más claro la neta división que existe entre los dos grandes grupos de *traditio* establecidos al principio de este párrafo. Unicamente el sarcófago que encabeza el primer grupo hubiera podido crear alguna confusión: el Lat. 174, en el cual Cristo está sentado, como en la *traditio* del segundo grupo. Esta común circunstancia se debe a la común inspiración en la representación imperial de la *largitio*; pero en el Lat. 174 la inspiración es mucho más meramente formal; aun

---

25 No conviene que juzguemos del pasado según nuestra actual mentalidad. Entonces un libro era algo mucho más raro y precioso de lo que pueda ser ahora. Que se daba una importancia al libro muy superior a la que podríamos creer, lo prueban las palabras de Aureliano. que cita Schumacher, o. c., p. 9: «velatis manibus libros evolvite» (Script. hist. aug. 19,6).

teniendo presente una escena de donación, el escultor no la ha copiado con el mismo sentido: Cristo no da el volumen como da el emperador el mandato o los dones y como en realidad hay que darlo: cerrado y con la mano derecha; sino que lo sostiene, desplegado, con la izquierda, y mira hacia el lado contrario del que debería mirar si estuviese realmente entregando algo. Hemos visto que enseguida continúa la serie, en estrecha conexión con el Lat. 174, pero abandonando desde el primer paso esa dependencia formal de la *largitio* para crear el nuevo tipo de Cristo barbado, en pie y con la mano alzada. En cambio la *traditio* del segundo grupo, que es más tardía y desconocida en Roma, es otra escena diferente: es una auténtica donación. Las diferencias iconográficas son tan notables, que no se pueden englobar ambos grupos en un mismo cómputo. Sin embargo, han quedado immunes de esta confusión solamente aquellos autores que al no admitir que en la escena romana haya una verdadera donación, han insistido en la diferencia esencial que media entre esta escena y la de Ravena (26).

Nos queda por explicar el significado positivo de la mal llamada *traditio legis*.

J. Kollwitz expone el sentido de las escenas de Cristo Maestro-Filósofo y el de la composición representativa de Cristo sobre el cielo; al tratar de la *traditio legis* dice: "De los mismos supuestos que el Cristo sobre el Cielo, parte en tiempos tardo-constantinianos una nueva gran composición representativa, la traditio legis a Pedro... Aún perdura en este cuadro (ha descrito la *traditio* de Sta. Costanza) el concepto de Cristo maestro: lo muestra su figura barbada adoptada en este caso. Cristo da a Pedro el volumen de su ley, es decir, lo constituye colaborador y coevangelizador de su ley. Sin embargo, también aquí (como en los Cristos sobre el cielo), la nueva idea del Χριστός βασιλεύς, se sobrepone a la antigua imagen de Cristo. El símbolo imperial del nimbo rodea su cabeza, el gesto de su derecha no es más que el del Emperador como κοσμοκράτωρ, como rector orbis. La Ley, en su mano, se convierte en βασιλικός νόμος, en lex de la civitas Dei... En esta representación de la majestas del Logos, como en la de Cristo sobre el

---

26 La confusión de los dos grupos ha tenido además como consecuencia la deformación del mismo planteamiento del problema interpretativo y en particular del problema de la *traditio legis* a S. Pablo; Kollwitz niega que la *traditio* a S. Pedro signifique la concesión del Primado porque en Roma en esa época la idea del Primado no contaba aún y además porque también se dan representaciones de *traditio* a S. Pablo y a S. Juan. Stommel, contra Kollwitz, confunde aún más claramente los dos grupos de escenas afirmando que la representación de la *traditio* nació en Roma y se copió después en Ravena; en Roma no podía significar más que el Primado, si no, no se entiende por qué se reservó a Pedro y no se extendió también a S. Pablo, como se hizo después en Ravena. Varios autores han visto en las escenas paulinas de Ravena un reflejo de un supuesto antagonismo Ravena-Roma y una respuesta a las pretensiones primaciales de esta ultima. Así, por ejemplo, K. Wessel, para el que la *traditio* romana es una clara afirmación del Primado y la ravenate una negación, no porque al primado de Pedro se oponga el de Pablo, sino porque con la entrega de la ley al apóstol de los gentiles, se quiere hacer ver la igualdad de todos los obispos. G. Francovich combate la opinión de Wessel, haciendo ver que no es tanta la importancia que se concede en Ravena a S. Pablo en contraposición de S. Pedro: de las 8 representaciones de Cristo con los apóstoles Pedro y Pablo, cuatro sarcófagos (más los dos de Ferrara) no dan especial preferencia a ninguno de los dos (no hay en nin-

cielo, hay que buscar el principal contenido de la escena. La entrega de la Ley a Pedro es solamente una de sus expresiones" (27) .

Ha visto, por tanto, el autor citado la estrecha relación que existe entre la *traditio* y las escenas de Cristo-Maestro; pero desde el primer momento insiste en que la *traditio* es una escena representativa, de majestad.

Hay que tener en cuenta que Kollwitz parte del supuesto que en la *traditio* hay verdadera entrega del volumen a Pedro. Además considera el mosaico del Mausoleo de Constantina como el ejemplar más antiguo conservado. Si se eliminan estos dos supuestos, la constatación de Kollwitz cobra mayor relieve : si no hay verdadera donación, el dato del volumen abierto es un argumento más en favor de la interpretación magisterial de revelación. Styger lo había afirmado ya diciendo que la idea principal de la entera composición es la revelación de la *Majestas Domini*; que Cristo anuncia su Ley y de ahí su actitud de magistrado, de ahí que el volumen se represente desenrollado. Sobre todo es interesante la consecuencia que se sigue de la eliminación del segundo falso supuesto de Kollwitz, a saber, que el ejemplar que reproduce mejor el prototipo de la traditio es el mosaico de Sta. Costanza. El primer ejemplar que conocemos es en cambio el sarcófago Lat. 174. Precisamente en este primer ejemplar, Cristo hace aún el gesto oratorio como en las demás escenas de magisterio o revelación [fig. 25]. El Lat. 174 ha sido siempre una piedra de escándalo para los partidarios del origen absidial de la *traditio*, que son prácticamente todos los que hasta ahora se han ocupado de ella. Ultimamente Schumacher lo considera una excepción y hasta avanza alguna duda sobre su autenticidad; hasta tal pun-

---

guno de ellos entrega por parte de Cristo de un volumen, sino sólo escena de majestad); uno tiene en cada lado principal la *traditio* a uno de los dos apóstoles (el sarcófago de Liberio); otro (el del Museo) tiene la *traditio* a S. Pedro; así también el cofre de mármol del Palacio Arzobispal; dos (el sarcófago de la nave izquierda de S. Francisco y el de los 12 apóstoles de S. Apol. in Classe) la traditio a S. Pablo. El de Sta. María in Porto Fuori no se puede ver claro si hay que incluirlo entre los petrinos o los paulinos. Concluye, por tanto, que, siendo tan corta la diferencia, no se puede llegar a resultados importantes, ya que no sabemos qué proporciones darían los muchos sarcófagos que se han perdido. Contra esta argumentación de Francovich hay que objetar en primer lugar que en el frente del sarcófago de Liberio está representado S. Pedro a la derecha de Cristo, pero no con las manos veladas ni en actitud de recibir, como está en cambio S. Pablo en el lado posterior. Pero sobre todo, la estadística de Francovich adolece del mismo defecto de reunir en un mismo cómputo dos grupos de escenas diferentes: la *traditio* del Museo Nacional y la del cofre marmóreo del Palacio arzobispal, con Cristo en pié y el volumen desplegado a la izquierda son del tipo romano, aunque hubieran sido ejecutadas en Ravena. Llega a comprenderlo así el mismo Francovich cuando inmediatamente después afirma acertadamente que parece verosímil que el origen de la *traditio* a S. Pablo haya que buscarlo en el Oriente, donde su figura era particularmente familiar a los fieles, especialmente en Asia Menor o en Siria, mientras que la paternidad de la *traditio* a S. Pedro con toda probabilidad hay que reconocerla a Roma. Cfr. E. STOMMEL, *Beiträge*, pp. 130-132; K. WESSEL, *Zur Ikonographie der ravennatischen Sarkophage*: Corsi di Cultura sull'Arte ravennate e bizantina, Ravena 31 marzo-13 abril 1957, fasc. I pp. 73-76; ID., *Das Haupt der Kirche*: JahrDeut ArInst. Arch. Anz. 1-4 (1950-1951) col. 315; G. FRANCOVICH, FelixRav. 26-27 (1958) 121-125. Véase lo que decimos en el texto a este propósito del origen romano de la escena, al final del capítulo.

27 J. KOLLWITZ, *Christus als Lehrer*, pp. 59-61. Insiste en las mismas ideas en *Oström. Plastik*, p. 152.

to resulta extraña y molesta su peculiar manera de presentar la escena. El recurrir a la excepción puede ser lícito, pero con frecuencia es peligroso; es sobre todo, mucho menos admisible cuando se trata, como en el caso del Lat. 174, de la primera representación conocida de la escena. En efecto: que en medio de una serie cronológicamente bien establecida y que conserva una fundamental homogeneidad, aparezca de repente un solo ejemplar con diferencias notables, puede explicarse por una simple excepción, mientras no se conozcan causas especiales que hayan podido dar origen a esa variedad inesperada. Pero si en la serie es el primero cronológicamente el que muestra las diferencias, y a éste sigue un segundo que mantiene algunas de esas variedades pero se acerca ya mucho más a los siguientes del grupo homogéneo, no hay lugar a hablar de excepción sino de evolución progresiva, y hay que contar con el hecho de la evolución y atenerse a sus consecuencias. Que este sea el caso del Lat. 174 y de los siguientes ejemplares de la *traditio* en la escultura, creo haberlo mostrado suficientemente más arriba.

A esta realidad se adapta perfectamente una *traditio* que signifique revelación y manifestación de Cristo y su doctrina. Se trata de una forma nueva del tema Cristo-Maestro-Revelador con sus apóstoles como testigos. Una forma plasmada a mediados del siglo IV y embebida desde sus orígenes del espíritu triunfal propio de la época. El primer ejemplar aunque en pleno escenario ceremonial, nos conserva aún providencialmente el gesto típico de la idea que encarna en esta nueva forma; es natural que el primer ejemplar muestre más clara su procedencia o derivación que los demás que le siguen. En el fragmento de Nueva York, la *traditio* está entre apóstoles que recuerdan a los del sarcófago de Perusa; entre apóstoles y escenas en el de S. Sebastián [figs. 26 y 27].

Todas las demás representaciones de Cristo central son expresión del triunfo de Cristo sobre la muerte por la resurrección; también lo es el Cristo de la traditio: es ésa la revelación de que dan testimonio los apóstoles y que sirve de consuelo y esperanza al difunto.

Este mismo tema de la Resurrección testimoniada por los apóstoles ha sobrevivido en los sarcófagos aquitanos; en dos de ellos, el de la Reina Pédauque, del Museo de Toulouse y el del Mas-Saint-Antonin han sustituido el Cristo central por la escena de la resurrección del hijo de la viuda de Naim, y otros dos tienen en los lados menores la edícola del Santo Sepulcro (28). El sarcófago de S. Celso, en Milán [fig. 28] después de la escena del nacimiento presenta a los tres magos que de espaldas al nacimiento, se dirigen hacia el centro señalando a la estrella; inmediatamente, la escena central ofrece una composición sumamente semejante a la traditio [fig. 29]: Cristo en pie, barbado, alza la derecha y sostiene en la izquierda un volumen (lectura interrumpida); a su izquierda asiste S. Pablo; a su derecha, S. Pedro, con las manos veladas bajo el brazo alzado de Cristo; a continua-

28 E. Le Blant, *Gaule*, lám. 40,1; 48.1-3; 22,1-3 (en el lado menor izquierdo, Cristo Maestro en cátedra, con dos discípulos sentados; en el derecho, la edícola entre dos discípulos); 37, 1-3 (edícola y clípeo con busto del difunto).

ción, las dos Marías ante el sepulcro vacío y el ángel que les anuncia la Resurrección; finalmente, el apóstol Tomás que introduce el dedo en el costado de Cristo.

Precisamente el Lat. 174, el primer ejemplar de la *traditio*, es un sarcófago de Pasión. El centro de estos sarcófagos es siempre una representación de Cristo triunfante resucitado y muy especialmente la Cruz invicta de la Resurrección. En los inicios de los sarcófagos de Pasión del tipo Cristo-Pedro-Pablo se encuentra también el sarcófago de Junio Baso, coetáneo del Lat. 174. En vez de Cruz invicta, el centro lo ocupa en él Cristo en el trono, sobre el Cielo; la mano derecha rota no podía reproducir otro gesto que el oratorio, dada la posición del brazo aún conservado; en la izquierda tiene un volumen en la posición de la lectura interrumpida; dos apóstoles le dan escolta; el de su izquierda, aunque nada recibe, tiene las manos veladas en señal de respeto. El Lat. 174 también presenta a Cristo imberbe sentado sobre el Cielo; es también Cristo resucitado y triunfal; pero el volumen se ha abierto para expresar claramente la idea de revelación y los dos acompañantes que ahora son manifiestamente los príncipes de los apóstoles —en el de Baso aún no—, no son ya solamente escoltas de honor; Pablo da testimonio; Pedro sostiene el otro extremo del volumen partícipe también él de la revelación de Cristo (29).

Las causas de la presencia de Pablo y aun su puesto preeminente a la derecha de Cristo se debe explicar por diversas causas convergentes. Tratándose de una escena de magisterio o revelación, es lógico que no falte el apóstol κατ᾽ ἐξοχήν. De esta cualidad de S. Pablo y su consecuente influencia en estas escenas se han ocupado ya con acierto Ficker y Kollwitz (30). Abundan los textos literarios de escritores antiguos que ensalzan a S. Pablo como el maestro de todo el mundo, el doctor, el testigo de Cristo, el apóstol por excelencia. Véase por ejemplo la Homilía de Maximo de Turin:

> «...cuius tanta est nihilominus plenitudo fidei, ut peculiarem quodammodo eum sibi ducem ad illuminanda gentium corda cunctorum praescius Salvator eligeret. Erat enim tam praecipuus in doctrina, animi virtute tam potens... Quid ergo, fratres, hoc doctore perfectius, qui in caelo didicit quod in terris doceret? Quid hoc teste veratius, cui elevato super caelos occulis videre et approbare concessum est quod postmodum promitteret credituris?» (31).

---

29 Esta derivación la vió O. Wulff, quien después de hablar del sarcófago de Junio Baso añade: «Vollzogen erschient die Einhändigung der Gesetzesrolle an Petrus an einem anderen hervorragenden vatikanischen Sarg [Lat. 174] mit sieben Nischen. Petrus und Paulus nehmen auf ihm, jeder in Begleitung eines staunenden Apostels, die Nischen neben Christus ein, der von einem anderen Apostelpaar umgeben ist und die Füsse wieder auf das Gewand des jugendlich aufgefassten Caelus setzt...» (O. Wulff, *Altchristliche*, p. 115).

30 J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel*, p. 131; J. Kollwitz, *Oströn. Plastik*, p. 156 y n. 3.

31 Maximo de Turin, *In Natali St. Apostol. Petri et Pauli, Homil.* 69 (PL 57, 398).

De esta fama universal de Pablo se hace eco el PSEUDO AGUSTIN:

> «in omnem terram mirabilis Petri virtus diffusa est, et in fines orbis terrae epistolarum Pauli verba penetrarunt... Ubi autem verba Pauli apostoli non leguntur? Quis locus ea litteris non inscribit, corde retinet, conversatione custodit? Qui Paulus a Domino vas electionis est nominatus. Bonum vas, in quo praetiosa mandatorum Christi praecepta conduntur...» (32).

Si además la *traditio* es una escena de revelación de la Resurrección, S. Pablo que es el apóstol de la Resurrección está aquí en su propio puesto (33). El cap. 15 de la Epístola I A LOS CORINTIOS bastaría para explicar la atención concedida a S. Pablo en la escena de la *traditio*:

> «Si autem Christus praedicatur quod resurrexit a mortuis, quomodo quidam dicunt in vobis, quoniam resurrectio mortuorum non est? Si autem resurrectio mortuorum non est, neque Christus resurrexit. Si autem Christus non resurrexit, inanis est ergo praedicatio nostra, inanis est et fides vestra. Invenimur autem et falsi testes Dei, quoniam testimonium diximus adversus Deum quod suscitaverit Christum, quem non suscitavit, si mortui non resurgunt... Quod si Christus non surrexit, vana est fides vestra; adhuc enim estis in peccatis vestris. Ergo et qui dormierunt in Christo, perierunt. Nunc autem Christus resurrexit a mortuis primitiae dormientium...» (34).

En el fragmento 23 de los extractos de Teodoto conservados en Clemente de Alejandría se lee:

> «En imagen del paráclito, Pablo fue el Apóstol de la Resurrección» (35).

Ficker llega a considerar como un atributo de S. Pablo el fénix que se ve con frecuencia en la *traditio*, siempre sobre la palmera correspondiente al apóstol de las gentes (36).

Estas razones bastan para explicar el debatido problema de la posición de Pablo a la derecha de Cristo en la *traditio legis* romana (37). Hay

---

32 PSEUDO-AGUSTIN, *In Natali Apost. Petri et Pauli, ser.* 201 (PL 39, 2120).

33 W. N. SCHUMACHER, RömQu. 54 (1959) 12, explica bien el contenido de la *Lex Domini*: es Jesucristo mismo en cuanto que en él se da la revelación de Dios. Pero depués insiste demasiado en la significación no tanto de la revelación de la Resurrección cuanto de la Resurrección misma o, mejor, de Cristo resucitado y su Ascensión, con alusión a la aparición a S. Pedro (p. 18); en la conclusión final vuelve otra vez a insinuar más el aspecto de revelación, cuando dice: «...der sich selbst Offenbarende der urkirchlichen Erwartung» (p. 29). Insiste también el A. en la relación de la escena con la Parusía, relación que creo es solamente un paso posterior y no original ni nacido contemporáneamente con la escena.

34 1 *Cor.* 15, 12-20. Véase también *Act. Ap.* 17,3 y 22-34; *Rom* 6. 4-5.

35 Sources Chrét. 23, p. 106.

36 J. FICKER, *Die Darstellung der Apostel*, p. 88, n. 2.

37 Las razones propuestas ya habían sido aplicadas por otros autores, especialmente por Ficker y Kollwitz a Pablo en las representaciones de magisterio y enseñanza. Al explicar la *traditio* como una de estas escenas, se pueden extender a ellas las mismas razones.

sin embargo, aún otra posible causa que yo me atrevo a insinuar aquí como mera hipótesis, ya que no hay argumentos decisivos para proponerla con absoluta seguridad, pero que creo conviene tener en cuenta. A propósito de las escenas de *traditio* a S. Pablo de los sarcófagos de Ravena, Kollwitz asegura que no hay en ellas ninguna oposición a Roma, sino una mera investidura de Pablo como apóstol-maestro. Ya había advertido antes que en Oriente el tipo de Pablo se fija antes que el de Pedro, y en la frecuencia con que se representa a S. Pablo en las regiones de influencia asiática o constantinopolitana, ve un reflejo del interés por el gran apóstol que se manifiesta, por ejemplo, en S. Juan Crisóstomo, y que es lógico, cuando de magisterio se trata, ya que S. Pablo es el maestro por excelencia, cuyas epístolas se leen en la liturgia y se comentan continuamente en Homilías y Sermones. En Constantinopla además, quizá juegue el paralelo: vocación de Pablo-vocación de Constantino, que se ve en la liturgia (38).

El interés por S. Pablo en las zonas de influencia oriental está claramente testimoniado en la iconografía y plenamente justificado en aquellas escenas en que en algún modo se expresa la idea de magisterio-revelación. Baumstark ha puesto de manifiesto las relaciones de semejanza entre varios monumentos de este género: velo del Ciborio de Sta. Sofía, en la iglesia justinianea descrito por Pablo Silenciario (39); sarcófagos y mosaicos de Ravena; evangeliario de Rabbûlâ (40). A estos se pueden añadir otros muchos ejemplos: píxide de plata de Pola (Museo de Viena); relicario de plata de S. Názaro, en Milán; relieve en mármol 2396 del Museo de Constantinopla; placa de marfil de Dijón; píxide de marfil de Berlín; miniatura de S. Pablo de Lavanttal (Austria); tela copta del Museo de Berlín; acetre de bronce del Museo cristiano del Vaticano con inscripciones en griego (41). En las cámaras sepulcrales de Pécs y Nis, Pedro y Pablo muestran

---

38 J. Kollwitz, *Oström. Plastik*, p. 141, 156 y 158. Sobre el paralelo de ambas vocaciones cita Baumstark 250.

En los primeros tiempos, el entusiasmo por S. Pablo se había llevado al extremo, por parte de algunos herejes de aquellas regiones de Oriente; Marción rechaza a los demás apóstoles y defiende que S. Pablo fue el único que entendió perfectamente a Cristo. Cfr. J. Wagemann, *Die Stellung des Apostels Paulus neben den Zwölf in den ersten zwei Jahrhunderten*: Beihefte zur ZNTW 3 (1926) 122-129. S. Ireneo tiene que decir: «Eos autem qui dicunt solum Paulum veritatem cognovisse, cui per revelationem manifestatum est mysterium, ipse Paulus convincat eos dicens, unum et ipsum Deum et operatum Petro in apostolatum circumcisionis, et sibi in gentes...» (*Adv. Hae. III*, 13, 1).

39 Pablo Silenciario. « Ἔκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας ». Corpus script. Hist. byzant. (Bonn 1837) 37-38; PG 86 (2) 2149. La descripción es interesante, porque presenta un cuadro muy semejante a nuestras composiciones: Cristo en el centro, «extendiendo los dedos de la derecha, como anunciando palabra inmortal, con un libro en la izquierda que manifiesta dichos sacros... a ambos lados, de pie, los dos heraldos divinos, Pablo, el lleno de toda ciencia divina, y el poderoso portero del cielo, el que domina los vínculos celestiales y terrenos. Pablo con el libro de las Sagradas Escrituras, Pedro con la cruz». Cfr. A. Baumstark, *Eine syrische «Traditio legis» und ihre Parallelen*: Oriens christianus 3 (1903) 173-200.

40 Véanse, por ejemplo, los mosaicos de la cúpula de los dos Baptisterios de Ravena, de una luneta del Mausoleo de Gala Placidia, de la capilla del Palacio Arzobispal y los sarcófagos de Esuperanzio, de Barbaziano, de Rinaldo, y los dos de Ferrara.

41 **Véanse las notas del catálogo.**

el monograma victorioso; Pablo a la derecha del monograma y Pedro a la izquierda; estos dos casos llaman tanto más la atención, cuanto que en Roma tenemos una decoración totalmente paralela en la luneta del arcosolio del cubículo de *los apóstoles pequeños*, de Domitila (WP 154,1) también aquí hay un cuadro negro en el centro que corresponde exactamente al pequeño nicho de Nis y Pecs; sobre el cuadro, el monograma de Cristo; sin embargo, Pedro y Pablo en la pintura romana ocupan lugares opuestos a los de Nis y Pécs; Pedro está a la derecha del monograma y Pablo a la izquierda (42).

Esto supuesto, es interesante tener en cuenta que el primer caso de Pedro y Pablo con Cristo que aparece en Roma es el Lat 174 y que en él Pablo está a la derecha de Cristo, como es ordinario en el Oriente; precisamente el Lat. 174 es sin duda obra en que la influencia oriental es manifiesta y reconocida en su estilo y ornamentación.

La primera aparición en Roma de la *traditio legis* está íntimamente ligada con los sarcófagos de Pasión: por la contextura misma del sarcófago en que aparece, por la escena central que sustituye y por el círculo artístico en el que se desenvuelve, que es sin duda el mismo del de Junio Baso. Pudiera pensarse que la nueva composición ha brotado en la mente de un artista oriental en Roma, inspirado en cuanto al contenido en los sarcófagos de Pasión, que asocian a Pedro y Pablo al martirio-resurrección de Cristo y en cuanto a la forma, en el sarcófago de Junio Baso y en los relieves de la *largitio* imperial. De nuevo me parece ver una congruencia en esta explicación del significado y origen de la *traditio*; no llama la atención que Pablo ocupe un lugar preeminente en esta escena, anuncio de resurrección en un ambiente sepulcral de Pasión, cuando se recuerdan sus palabras ya citadas: *Nunc autem Christus resurrexit a mortuis primitiae dormientium.*

Pero todo lo dicho no impide el que reconozcamos en esta misma escena de la llamada *traditio*, la impronta dejada por la hegemonía petrina en el ambiente artístico romano. La distinción especial concedida a S. Pedro en la *traditio* es tan importante, que ha sido la causa de una larga tergiversación de la escena; se ha pensado equivocadamente en una entrega a Pedro del volumen abierto, que sólo significaba manifestación; su especial relación con ésta y con el Autor de ella, la expresaron los artistas con una actitud de respeto y aproximación en el Príncipe de los apóstoles, que sostiene por un extremo el mismo volumen abierto y se acerca a Cristo inclinado reverentemente, con las manos veladas. Schumacher (43) reune algunos de los ejemplos en que las manos veladas no tienen ninguna relación con el acto de recibir; se pueden añadir aún otros casos, que llevan a la

42 Para el de Nis, véase Archaelogia Jugoslavica 2 (1956) 85-100, figs. 2, 4 y 5. Para el de Pécs, F. GERKE, *Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakombe in Pécs (Südungarn)*: Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends (Baden-Baden 1954) 147-199, fig. 52 y 73. Para el del arcosolio del cubiculo de los «apóstoles pequeños», de Domitila, WP 154,1. En la lámina de Wilpert se ven sobre el fondo negro del nicho figurado los trazos de una Orante, de la que actualmente apenas queda rastro visible. En esta pintura, el Monograma está aislado, sin corona, como en cambio la tiene en Nis y Pécs.

43 W. N. SCHUMACHER, «*Dominus legem dat*»: RömQu. 54 (1959) 6-7 y notas.

convicción de que. en la iconografía paleocristiana, el velo en las manos ha llegado a significar un acercamiento respetuoso a Cristo con sentimiento de humildad y agradecimiento; el velo en las manos lo tiene el centurión que se acerca a Cristo para pedirle un milagro, convencido de su indignidad; lo tienen también los fieles introducidos a la presencia de Cristo y sus apóstoles en los llamados sarcófagos de *concilio celeste*; con las manos veladas se acerca Sto. Tomás apóstol a Cristo resucitado en el mosaico de S. Apolinar nuevo en Ravena; con las manos veladas está Pedro junto a Cristo en la escena central del sarcófago de S. Celso, en Milán [fig. 29] aunque Cristo en esta escena tiene a Pedro a su derecha y el volumen en cambio lo tiene en la izquierda, donde se encuentra Pablo (44).

Puesto que, según hemos visto, en la llamada *traditio* no hay entrega de la Ley a Pedro es imposible mantener la opinión antigua de un paralelismo Moisés-Pedro en ese acto de recibir respectivamente la Antigua y la Nueva Ley. En qué otros sentidos deba admitirse dicho paralelismo lo veremos enseguida. Sin embargo, la actitud y la postura de S. Pedro en esta escena de revelación, siendo tan singular, debe significar algo. Entre los autores que han comprendido que no se puede tratar de una entrega de la Ley. Birt y Dütschke, como hemos dicho, ven en la actitud especial de Pedro un acto de reverencia al volumen sagrado, pero también un símbolo de la protección que S. Pedro dispensa a la Palabra de Dios. Para Styger, la actitud de S. Pedro revela una participación más inmediata en la obra de la revelación. Schumacher habla de una distinción de S Pedro como primer testigo de la resurrección de Cristo.

Cualquiera que sea el matiz que se le quiera dar, es cierto al menos que a S. Pedro se le presenta especialmente unido a Cristo en el acto mismo de la revelación del gran triunfo sobre la muerte, que es la *vera philosophia* del cristiano. La Ley que Cristo sostiene por un extremo, la sostiene por el otro Pedro. Nos encontramos de nuevo aquí con aquella auténtica peculiaridad del Príncipe de los Apóstoles, que vimos más arriba resumida en la célebre frase de S. Ambrosio: *Ubi Petrus, ibi Ecclesia*; *ubi Ecclesia, ibi nulla mors, sed vita aeterna*; o, mejor quizá todavía en la otra, agustiniana: *solus Petrus totius ecclesiae meruit gestare personam*. S. Pedro, como Vicario de Cristo, representa a toda la Iglesia y por eso él sólo acoge respetuoso la buena nueva del Señor y con El nos la comunica para nuestra gran esperanza.

Pedro - Moisés

En la iconografía, el tema del paralelismo Moisés-Pedro se basó en sus principios, como dijimos (45), en una falsa interpretación de la escena

---

44 El centurión con las manos veladas, por ejemplo, en el sarcófago de Verona (WS 150,2) y en WS 123,1; 145,7; 183,4; sarcóf. de Leyden, RivAc. 4 (1927) 70 fig. 8. Fieles introducidos a la presencia de Cristo y sus apóstoles, en el sarcóf. de Concordio, Arlés 5 (WS 34,3). Sto. Tomás en el mosaico de S. Apol. N., Cfr. Schumacher, l. c. lám. 1,2. Sarcófago de S. Celso, Milán, WS 243,6 [figs. 28 y 29].

45 Véase cap. II, p. 56 y n. 80.

de la fuente. Se creyó que la escena de la fuente de los sarcófagos era escena de Moisés. Como, por otra parte, el personaje que realiza el milagro tiene las mismas características fisionómicas que el S. Pedro de las dos escenas contiguas (sobre todo la del gallo se veía claro que era petrina), se pensó en un Moisés esculpido con rasgos de S. Pedro, para indicar expresamente que el conductor del pueblo judío era tipo del conductor del nuevo pueblo de Dios. La escena de la *traditio legis* apoyaba esta misma interpretación tipológica.

Ambos fundamentos iconográficos nos aparecen hoy muy debilitados. desde el momento que la escena de la fuente hay que considerarla como directamente petrina, y la *traditio* como escena de revelación y no de entrega de la Ley a S. Pedro.

Sin embargo, no se puede afirmar sin más que todo paralelismo Moisés-Pedro quede excluido en la iconografía paleocristiana, ni aun en estas dos escenas clásicas. Se debe tener en cuenta un hecho innegable: para representar una escena de S. Pedro, la más antigua que aparece en los sarcófagos, se toma de la pintura la escena de Moisés que golpea la roca en el desierto; y esta asimilación es tan completa, que en muchos casos no podemos discernir si nos hallamos ante Moisés o ante S. Pedro. Aunque la llamada *traditio* no sea una entrega de la nueva Ley a S. Pedro, su relación especial a la Ley que revela Cristo queda subrayada por su actitud de protección y respeto al volumen.

Un paralelismo iconográfico Moisés-Pedro más directo pueden ofrecer una pintura y dos sarcófagos. La pintura es la del cementerio de Calixto ya examinada [fig. 37], en la que aparece Moisés imberbe descalzándose y otro personaje barbado haciendo brotar de la roca una fuente de agua, de la que bebe un soldado (46). Si en realidad es Pedro este personaje, como parece casi cierto, esta pintura manifiesta una mentalidad en la que Pedro y Moisés se relacionan fácilmente entre sí.

Lo mismo ha de decirse del Moisés presente en la escena petrina de la fuente en el sarcófago de los Dos Hermanos, Lat. 183A [fig. 12-14]. Tampoco aquí podemos expresarnos con absoluta certeza, pero parece difícil negar que el personaje imberbe que asiste al milagro de S. Pedro pueda ser otro que Moisés. Su identidad con el Moisés que recibe la Ley en el registro superior del mismo sarcófago debería ser prueba suficiente; entre tantos personajes como decoran el frente de este sarcófago, no hay uno sólo que, siendo personaje importante, con túnica y palio, pueda parecerse ni de lejos al supuesto Moisés (47).

El sarcófago de los Dos Hermanos es de hacia la mitad del siglo IV. La pintura de Calixto, de la segunda mitad del mismo siglo. En ambos casos parece que Moisés asiste a la escena del milagro de la fuente de S. Pedro. No

---

46 Véase el *excursus* que sigue al cap. II.

47 El personaje en cuestión fue identificado como Moisés ya por J. Ficker, a quien refuta sin razón G. Stuhlfauth, *Die apokryphen Petrusgeschichten*, pp. 68-71, para defender su infundada teoría del Cristo visionario.

se puede evitar la impresión de que con ello se quiere subrayar el origen mosaico de la escena iconográfica de S. Pedro y la conexión ideológica que ha dado origen a esa traslación.

El otro sarcófago es más tardío : del siglo V. Y el paralelismo Moisés Pedro en él es mucho más discutible. Se trata del sarcófago estrigilado de Leocadio, de Tarragona. Solamente tiene escenas en los dos paños extremos. En el de la derecha vemos el sacrificio de Isaac; en el de la izquierda, Wilpert y otros han querido ver a S. Pedro que recibe la Ley de la mano de Dios. Aunque en sus características iconográficas la escena dista mucho de la tradicional *traditio*, como la mano de Dios no sostiene las tablas de la Ley, sino un volumen comenzado a desplegar y sobre este volumen se ha grabado un crismón y el personaje que lo recibe es barbado, dichos autores piensan que no puede tratarse de Moisés, sino de Pedro. H. Schlunk cree en cambio que se trata efectivamente de Moisés : Moisés-Abrahán es una combinación frecuente en los sarcófagos. Pero en este caso, además se ha pretendido, según Schlunk, un paralelismo Moisés-Pedro, haciendo que el mismo Moisés recuerde a S. Pedro por su barba y por las otras características ya mencionadas (48).

En una pieza tan marcadamente provincial y tan tardía, es difícil decidir si las variantes extrañas que presenta son indicio de un intento positivo de expresar un paralelismo Moisés-Pedro, o una originalidad en el modo de esculpir la escena de la entrega de la Ley a Moisés, como es original el estilo y el decorado del sarcófago, comparado con el estilo y decorado de los sarcófagos romanos de pleno siglo IV, que son los que desarrollan ese tema anteriormente. En estas condiciones, ni el crismón sobre el volumen es signo evidente de la Nueva Ley, ni el mismo volumen excluye totalmente la Antigua, ni el tipo barbado supone necesariamente una alusión a S. Pedro. La interpretación de Schlunk no carece sin embargo de una cierta probabilidad.

Por otra parte, en la literatura más o menos contemporánea podemos encontrar algunos textos en los que se ponen en relación Moisés y Pedro.

En primer lugar, hay algunos en los que se compara a ambos personajes, pero sin insistir demasiado en un auténtico paralelismo. Así, por ejemplo, el más antiguo, el de Eusebio de Cesarea, en su Teofanía (49) :

> «...Pues, lo que el largo período que precedió a la Teofanía de nuestro Redentor no produjo, lo que no pudieron obrar ni Moisés, el legislador de los hebreos, ni los profetas de Dios que le siguieron, ni los millares de otros pescadores que anunciaron antes a los hombres la divina doctrina, a pesar de que trabajaron mucho durante la noche que precedió a su Aparición, eso lo ha realizado el galileo, el pobre, el bárbaro en su habla, Simón».

---

48 Cfr. Helmut Schlunk, *Un taller de sarcófagos cristianos en Tarragona*: Arch EspAr. 24 (1951) 67-97; véase p. 79 y nota 42.
49 Eusebio de Cesarea, *Theophania* 4, 6. Eusebius III/2, 173-174.

Como se ve, hay en el texto una comparación; pero se trata en él sobre todo de exaltar la nueva Economía de la Redención y Pedro, por pertenecer a esta nueva economía, queda por encima de Moisés y de todos los demás Profetas del Antiguo Testamento.

Gaudencio de Brescia, ya a fines del siglo IV y principios del V, compara a Pedro y Pablo con Moisés y Aarón (50), sin descender a más pormenores.

No nos detendremos tampoco en la alegórica explicación de S. Agustín (51):

> «...Figura erat [Moyses] Petri illius ter negantis. Quare Petrus dubitavit? Quia lignum petrae propinquavit. Cum mortis suae genus, id est, crucem ipsam praenuntiaret Dominus, ipse Petrus expavit... Dubitas, quia petrae inminere virgam vides...».

Otras veces, la comparación de los dos puede decirse casi circunstancial. Así el mismo S. Agustin cuando va poniendo ejemplos de personajes que pecaron y sin embargo fueron grandes ante Dios: Moisés, Pablo, Pedro...; "nada de extraño —dice— que Pedro fuese constituido pastor de la Iglesia después de haber agredido a Malco, si Moisés fue rector de la Sinagoga después de haber matado al egipcio..." (52).

Isidoro de Pelusia excusa de crueldad a S. Pedro en su actuación contra Ananías y Safira: puesto que los apóstoles estaban comenzando a esparcir la semilla del Evangelio y veían crecer enseguida la cizaña, era necesario actuar con energía y rapidez; como Moisés castigó con la lapidación al judío que violó la ley del sábado recientemente promulgada, recogiendo leña. También a los primeros padres se les castigó duramente por falta no grande en apariencias (53).

Euterio de Tiana y Eladio de Tarso comparan la actuación de Pedro con Simón Mago a la de Moisés con Yannes y Mambres (54).

Hay un grupo de textos que tratan de nuestro asunto a propósito de la Transfiguración.

S. Juan Crisostomo dice así (55):

> «...Porque si Moisés dividió el mar, Pedro en cambio caminó sobre las aguas y era capaz de trasladar montañas y curó enfermedades de todas clases e hizo huir a demonios feroces...».

---

50 Gaudencio de Brescia, *Serm.* 20 (PL 20, 996).
51 S. Agustin, *Serm.* 357 (PL 39, 1554).
52 S. Agustin, *Contra Faust.* 22, 70 (PL 42, 415).
53 Isidoro de Pelusia, *Ep.* 1, 181 (PG 78, 300-301).
54 Sixto III, *ep.* 3 (PL 50, 595).
55 S. Juan Crisostomo, *Homil.* 56, 2 *in Mt.* (PG 58, 551).

No insiste mucho en el paralelismo Moisés-Pedro, porque a continuación dice:

«Y si Elías resucitó un muerto, éstos [los apóstoles] resucitaron a millares, y eso aun antes de recibir al Espíritu...».

ASTERIO DE AMASEA pondera, contra los judíos, la grandeza de Pedro (56):

«Admirable es Moisés, que atravesó el mar sin navío; pero caminaba sobre tierra, como es normal en los hombres, ya que se retiraban las aguas ante él. Grande fue también Josué, su sucesor... Pero nunca ningún hombre puso sus pies sobre el agua...».

Igualmente PROCLO DE CONSTANTINOPLA vuelve sobre el tema, que más en general puede decirse que trata de la excelencia de la nueva economía (57):

«Moisés airado golpeó el mar y lo atravesó dividido; pero Jesús, tu preceptor, andando sobre el mar, te hizo transitable a tí, Pedro, el profundo...».

Finalmente, en tres autores sirios y en uno latino, encontramos una estricta comparación de los dos jefes del pueblo de Dios. Véase el sermón sobre la Transfiguración, atribuido con probabilidad a S. EFREN, aunque retocado al menos más tardíamente (58):

«Los apóstoles y los profetas se miraron; veíanse allí los jefes de la antigua y de la nueva alianza; el santo Moisés veía al bienaventurado Simón (Pedro), el administrador del Padre, al administrador del Hijo. Aquel separó un día el mar para que el pueblo pudiese pasar por entre las olas; éste levantó una cabaña para construir la Iglesia».

De fines del siglo IV o principios del V debe ser este otro texto, atribuido con probabilidad a SIMEON DE MESOPOTAMIA (59):

«A Moisés sucedió Pedro, quien recibió la nueva Iglesia de Cristo y el verdadero sacerdocio...».

ISAAC DE ANTIOQUIA dice (60):

«La Iglesia está edificada sobre Simón, como la tienda de la Alianza sobre Moisés...».

---

56 ASTERIO DE AMASEA, *Homil.* 8 *in SS. Petr. et Paul.* (PG 40, 277).
57 PROCLO DE CONSTANTINOPLA, *Homil.* 8 *in Transfig.* (PG 65, 765).
58 S. EFREN, *Serm. sobre la Transfig.* (BKV 37, 187).
59 SIMEON DE MESOPOTAMIA (?)-S. MACARIO EGIPCIO, *Homil.* 26, 23 (PG 34, 689).
60 ISAAC DE ANTIOQUIA, *Homil. métr.* 5 (BKV 6, 160-161).

Y, por último, S. PAULINO DE NOLA (61):

> «Cernite distinctos actu sed honore iugatos
> Testamentorum Veterisque Novique magistros
> in quibus una dedit geminas sapientia leges
> Atque ita virtutes varias par gloria pensat
> Non Petrus inrupit virga mare, sed neque Moyses
> aequoris incessit liquido; tamen unus utrisque
> fulget honos, unus quoniam fuit autor utrique
> scindere aquas virga, pedibus calcare fluenta»

Es cierto, pues, que en Siria-Mesopotamia, en los últimos años del siglo IV y en el siglo V la idea de Pedro sucesor de Moisés como jefe del pueblo de Dios debía ser familiar a los fieles. No es tan fácil pensar lo mismo con respecto al Occidente y en la primera mitad o mediados del siglo IV. Al menos no nos consta con la misma claridad, ya que solamente la encontramos reflejada expresamente en una poesía de S. Paulino de Nola, en el siglo V. Pero sí es verdad que la escena de la Transfiguración, que junta a Profetas y Apóstoles, se prestaba a comparar con frecuencia en los sermones a Pedro con Moisés. Ya hemos visto que los milagros semejantes de atravesar o caminar por el mar, dieron ocasión de establecer de hecho esas comparaciones. Esta mentalidad debió hacer posible el traspaso a Pedro de la escena iconográfica de la fuente, la especial relación de Pedro al volumen de Cristo en la *traditio* y los dos o tres casos explicados, en que parece con toda probabilidad que a Pedro se ha unido Moisés en una misma escena petrina.

---

61 PAULINO DE NOLA, *Carmen* 26, 370-377 (CSEL 30, 259-260) (PL 61, 647).

CAPITULO V

OTRAS ESCENAS DE S. PEDRO

Hemos estudiado en los capítulos precedentes los temas principales de la iconografía paleocristiana de S. Pedro. Antes de pasar a las conclusiones finales quisiéramos recorrer rápidamente algunas otras escenas pertenecientes a la época que nos ocupa, de las cuales solamente se han conservado uno o pocos ejemplares. Son representaciones poco frecuentes, por tanto, y de segunda importancia, pero que deben ser mencionadas al menos, para completar el cuadro de la iconografía petrina. Comenzamos por la más antigua de cuantas conocemos, la de Pedro salvado de las aguas.

S. Pedro salvado de las aguas

Desde el descubrimiento de los frescos de Dura-Europos, no se puede ya dudar de la existencia de una escena semejante. Wilpert, en su capítulo sobre las representaciones más raras de S. Pedro (1), había dedicado un párrafo a esta escena, de la cual solamente conocía, de nuestra época, un fragmento de S. Calixto, hallado por él mismo, y el mosaico fragmentario del baptisterio de Nápoles (2). Stuhfauth se limita también prácticamente a la consideración de estos dos monumentos (3). De ellos, el único que se conserva relativamente en buen estado es el fragmento de S. Calixto (n.° 151): a la izquierda vemos a Cristo en pie, hacia el cual tiende sus brazos S. Pedro, sumergido hasta la mitad de las piernas en el mar, que se ha representado en forma de olas agitadas, bajo las cuales aparecen diversas cabezas de peces A poca distancia de S. Pedro hay una barca de vela con tres apóstoles; entre la barca y S. Pedro pueden percibirse aún los restos de la personificación del viento, que infla la vela de la barca. Styger, hablando de la obra de Stuhlfauth, dice con toda decisión que es necesario eliminar de la iconografía de S. Pedro la llamada escena de la marcha sobre el mar, porque ésta no existe. Para él la escena que acabamos de describir es la de la pesca mila-

---

1 WS I, 161-163.

2 Fué hallado en 1909, en la *Tricora* del cement. Calixto. Para el mosaico de Nápoles, cfr. WM III, 31.

3 G. Stuhlfauth, *Die apokryph. Petrusgesch.* pp. 9-13. En la p. 11 n. 6 dice que hay que prescindir de la gema de Aleander, Garr. 478, 13. En realidad es sospechosa. Cfr. Ap. 147.

grosa; y el argumento principal es que Cristo está en tierra, no sobre el agua (4).

Sin ninguna dificultad rechaza Dinkler esta incauta afirmación, apoyándose en el fresco de Dura-Europos posteriormente descubierto (5). Ya lo hemos descrito en nuestro cap. I y las páginas que Dinkler le dedica agotan por el momento el tema, en cuanto nos puede interesar. La opinión de Styger además se puede rechazar aun sin recurrir a Dura-Europos. La escena del fragmento de S. Calixto es evidentemente la de la salvación de S. Pedro; el que Cristo parezca estar sobre tierra firme se debe únicamente a la necesidad de representarlo completamente sobre las aguas y no semisumergido, como aparece S. Pedro. La única explicación de la figura sumergida a mitad en el mar, sería en la hipótesis de Styger, S. Pedro dirigiéndose a la orilla para llegar cuanto antes a Cristo; esta explicación es imposible, ya que la barca se aparta del Señor, como puede verse por la forma de la vela, hinchada hacia la derecha, y la posición de la personificación del viento.

Hay todavía cuatro descripciones de mosaicos o pinturas que con toda probabilidad decoraron un baptisterio y otros tres edificios de culto, y que ciertamente se refieren a la escena de la salvación de S. Pedro de las aguas; las cuatro, sin embargo, son posteriores al fragmento de S. Calixto, y pertenecen al siglo V:

1) Una *inscripción reconstruida* de uno de los pequeños ábsides del *baptisterio de los ortodoxos* en Ravena decía así:

> Ihs ambulans super mare Petro mergenti manum porrigit; iubente domino, continuo ventus cesssavit.

Es verdad que la reconstrucción es en parte caprichosa, pero los restos que quedan del mosaico aseguran la exactitud de las palabras esenciales para nosotros que son las contenidas en la primera línea (6).

2) El *título de la iglesia de S. Martín* de Tours (7):

> Discipulis praecipiente Domino in mari navigantibus,
> ventis fluentibus fluctibus excitatis,
> Dominus super mare pedibus ambulat
> Et sancto Petro mergenti manum porrigit
> et ipsum de periculo liberat

3) Del *epigrama atribuido a Claudio Claudiano* (8):

> Nutantem quatit unda Petrum, cui Christus in alto
> et dextra gressus firmat et ore fidem.

---

4 P. Styger, *Die altchristliche Grabeskunst*, p. 95-96.
5 E. Dinkler, *Die ersten Petrusdarstellungen*, pp. 11-16.
6 Cfr. Ap 169.
7 Cfr. núm. 382.
8 Cfr. núm. 429.

4) Del *Dittochaeum de Prudencio* (9):

> It mare per medium Dominus, fluctusque liquentes
> calce terens, jubet instabili descendere cymba
> discipulum; sed mortalis trepidatio plantas
> mergit, at ille manum regit, et vestigia firmat.

Styger confirma su teoría con la reconstrucción de algunos fragmentos de S. Sebastián en los que existe por una parte ciertamente una escena de pesca con red y por otra la figura de Cristo sobre tierra firme; pero el resto de la reconstrucción es completamente arbitraria, como Dinkler justamente se lo reprocha (10).

Por el contrario, el mosaico del baptisterio de Nápoles (11) no puede completarse con seguridad como escena de la salvación de S. Pedro; lo único que actualmente podemos ver es a Cristo ciertamente en tierra firme, y los restos de una barca sobre el mar, de la que pende una parte de una red. En cuanto podemos juzgar, por tanto, según el estado actual del mosaico, se trata únicamente de la escena de la pesca milagrosa.

De ambas escenas, pertenecientes a un mismo monumento, tenemos un testimonio, aunque ya tardío, en dos placas de mármol, una de las cuales se conserva en Leningrado y otra en París, procedentes ambas de Sebastopol (12): en una de ellas se ve parte de la figura de Cristo sosteniendo por la mano a S. Pedro, a la derecha del cual quedan aún rastros de la vela de la barca; en el otro solamente queda el busto de Cristo, pero la inscripción nos enseña que se le representa en el momento en que dice a Pedro: echad la red a la derecha (13).

Siendo una escena de salvación, no extraña su presencia en la cubierta de un sarcófago; en este sentido, la escena podría formar parte del paradigma de la oración: sálvame, como salvaste..., como quiere A. Grabar (14). El que ambas escenas —salvación de las aguas y pesca milagrosa— se encuentren en los baptisterios no puede dejar de tener relación con las aguas bautismales (15).

Por lo que toca al testimonio que pueda ofrecer sobre la importancia de S. Pedro en los primeros siglos, la escena de la salvación de las aguas —como la pesca milagrosa— es evidentemente escena de Cristo principal-

---

9 Cfr. núm. 431.

10 E. Dinkler, *l. c.*

11 WM III, 31.

12 Cfr. Ap 113 y para la placa del Louvre Ma 3058, véase E. Coche de la Ferté, *L'Antiquité Chrétienne au Musée du Louvre* (Paris 1958) núm. 2.

13 La inscripción griega es fragmentaria, pero se lee suficientemente.

14 A. Grabar, *Martyrium II*, p. 10 y n. 2.

15 Véase a este propósito G. Turcio, RivAc. 5 (1928) 337-344; A.-G. Martimort, RivAc. 25 (1949) 105-114 y L. De Bruyne, Actes V Congr. Inter. Arch Chr. 1954 (Roma 1957) 341-369.

mente; y si en ella S. Pedro tiene también un papel principal, la causa de esta importancia se ha de buscar no en la escena iconográfica, sino en el hecho mismo histórico. Por eso se explica que la escena no abunde fuera de los baptisterios, sino cuando la mera narración satisface plenamente los deseos de los artistas y decoradores que, por otra parte, se complacen en escoger todos aquellos cuadros en que S. Pedro aparece en primer plano.

Resurrección de Tabita

Tres ejemplares ciertos nos quedan únicamente de la escena narrada en los *Hechos de los Apóstoles, cap.* 9. 36-42 :

> In Ioppe autem fuit quaedam discipula, nomine Tabitha, quae interpretata dicitur Dorcas. Haec erat plena operibus bonis et eleemosynis, quas faciebat. Factum est autem in diebus illis, ut infirmata moreretur. Quam cum lavissent, posuerunt eam in cenaculo. Cum autem prope esset Lydda ad Ioppen, discipuli audientes quia Petrus esset in ea, miserunt duos viros ad eum rogantes; Ne pigriteris venire usque ad nos. Exsurgens autem Petrus venit cum illis. Et cum advenisset, duxerunt illum in cenaculum, et circumsteterunt illum omnes viduae flentes et ostendentes ei tunicas et vestes, quas faciebat illis Dorcas. Eiectis autem omnibus foras, Petrus...dixit: Tabitha, surge. At illa aperuit oculos suos, et viso Petro resedit. Dans autem illi manum erexit eam. Et cum vocasset sanctos et viduas, assignavit eam vivam...

En la representación iconográfica de este hecho bíblico, como de costumbre, se ha abreviado la escena y se han resumido los diversos momentos del suceso, para poder expresar de una sola vez todos los elementos más importantes de la narración. Uno de los tres ejemplares conservados es el lado menor de un sarcófago, de finales del siglo IV o principios del V, en San Maximino [fig. 34] (16). La escena se desarrolla en el interior de una estancia adornada de cortinas y a cuya entrada (columna y arco) se ve un órgano que indudablemente desempeña aquí el oficio de símbolo del luto (17). Tabita está reclinada en su lecho (con respaldar), pero se alza a medias, resucitada ya por S. Pedro que le tiende la mano : *dans illi manum erexit eam.* Lo importante es pues el momento del milagro, de la resurrección. Para mayor claridad y especificación, a este último momento se une otro anterior : cuando las viudas le ruegan por Tabita exponiéndole sus muchos méritos y favores; dos viudas tras la difunta la señalan a S. Pedro; bajo el lecho de muerte otra viuda se postra a los pies del Apóstol en acto de súplica; otro personaje, que se ha alzado de la cátedra en la que lloraba a la difunta, se postra también ante S. Pedro mostrándole una

16 Es el lado menor izquierdo del sarcófago reproducido en WS 145,7. El lado menor derecho contiene la representación de la orante entre olivos y con la capsa de volúmenes a los pies (WS 217,1).

17 Cfr. C. Mercurelli, *Hydraulus graffito su epigrafe sepolcrale del cemeterio di Commodilla*: RivAc. 15 (1938) 73-106.

figura desnuda, acción que debe relacionarse sin duda con las palabras del texto: *et circumsteterunt illum omnes viduae flentes et ostendentes ei tunicas et vestes, quas faciebat illis Dorcas.*

El fragmento de Arlés (18) es semejante al de San Maximino: el momento es también el de la resurrección, e igualmente se compendia el momento anterior, presentando cuatro viudas que suplican a S. Pedro el milagro. Una novedad interesante es que a esta escena, que era la última de la derecha de un sarcófago de columnas, antecedía otra, de la que hoy día se ve solamente una mínima parte, en la cual parece se representaba expresamente ese primer momento de la súplica; así tenemos derecho a suponerlo gracias a las dos figuras que todavía se conservan, de dos viudas, una en pie y otra postrada; la reconstrucción de Wilpert no puede alejarse mucho de la realidad. Este particular es especialmente importante por lo que veremos al tratar, en el siguiente párrafo, del sarcófago de Fermo.

El tercer ejemplar es el de una de las placas de marfil que un día formaron un estuche, conservadas en el Museo Británico (19); las otras dos representan dos escenas de S. Pablo y el milagro de la fuente, de S. Pedro. En la que ahora nos interesa, aparece también Tabita ya resucitada, sostenida por la mano de S. Pedro; están presentes uno de "los santos" (20), una de las viudas en pie, con gesto de admiración, y otra postrada a los pies de S. Pedro, bajo el lecho de Tabita. El marfil es de los primeros decenios del siglo V.

Ninguno de los dos sarcófagos con la escena de Tabita es romano; la placa de marfil, aunque occidental, tampoco es romana. Por otra parte, se trata de una escena que aparece cuando la iniciativa iconográfica se ha desplazado de Roma hacia las Galias. El marcado acento narrativo de la representación, propio además de la época, no quita que por el hecho de tratarse de un milagro de resurrección, se preste perfectamente a desempeñar un papel simbólico en la decoración funeraria. Se presenta esta escena, esencialmente petrina, en una época y en una región en la que no es raro fenómeno la ampliación del repertorio iconográfico de S. Pedro en los sarcófagos, como hemos visto a propósito de los sarcófagos de Pasión; y por esto, aunque solamente testimoniada por tres ejemplares, contribuye a confirmarnos en la idea del crecimiento del interés por el Príncipe de los Apóstoles, en esas circunstancias de lugar y tiempo.

---

18 WS 145,6. Véase F. BENOIT, *Arlés*, lám. 7,4.

19 W. F. VOLBACH, *Elfenb.*, núm. 117 lám. 38.

20 G. STUHLFAUTH, *o. c.*, p. 31, núm. 2, dice que el personaje masculino es «ein zweiter Petrus». Esta inaceptable interpretación se debe a su errada opinión que expresa en la misma página: «...die Gegenwart von Männern in der Tebeageschichte ausser dem Erweckenden nicht bloss unmotiviert, sondern auch nicht geduldet ist». Basta leer la narración bíblica para convencerse que al contrario, la presencia de otros hombres está perfectamente justificada.

El sarcófago de Fermo

Wilpert enumera entre los ejemplares conservados con la escena de la resurrección de Tabita, el sarcófago de la Catedral de Fermo [fig. 33] (21).

También Garrucci había interpretado así las dos escenas de la izquierda de este original sarcófago (22). Obra de un taller provincial, rudo y basto en la ejecución de las figuras, el sarcófago de Fermo que no se puede datar más tarde de fines del siglo IV, tiene el mérito de no presentar en sus cinco intercolumnios ni una sola escena que pueda decirse copiada del repertorio común de los sarcófagos del siglo IV. La escena central es la única que en cierto modo no es original: la ofrenda de Caín y Abel; pero aun aquí la originalidad se muestra en el hecho de la sustitución del Padre eterno por Cristo, que además no está sentado, como de costumbre, sino en pie, en posición central entre ambos oferentes. Los dos paños de la derecha forman una sola escena que constituye un *unicum* en los sarcófagos paleocristianos; la liberación de S. Pedro de la cárcel, en Jerusalén. Como en las escenas de Cristo ante Pilato, a la izquierda aparecen los soldados, uno de ellos adormecido, exactamente como el que hace guardia ante la Cruz invicta en los sarcófagos de Pasión; en el otro intercolumnio, el del extremo derecho, un ángel imberbe conduce de la mano a S. Pedro.

No todos los autores están de acuerdo con Garrucci y Wilpert en la interpretación de las dos escenas de la izquierda. La dificultad principal que se les opone es la diversidad de estas representaciones con respecto a las anteriormente descritas, de las que nadie puede dudar se trate de la resurrección de Tabita; especialmente la ausencia del lecho parece suficientemente significativa.

Styger y Stuhlfauth han recurrido a los Apócrifos para intentar una explicación capaz de satisfacer plenamente a los datos iconográficos (23). Styger la ha encontrado —la propone solamente como hipótesis— en el episodio narrado en el fragmento copto de los Hechos de Pedro Apóstol (24); S. Pedro cura muchos enfermos y uno de entre la muchedumbre le ruega que él que a tantos ha curado, tenga compasión y cure a su propia hija paralítica, Petronila. S. Pedro, para demostrar que no falta poder a Dios para curarla, la sana momentáneamente, pero después le ordena volver a su estado primitivo, porque el mal es providencial, para evitar otros males morales. En el intercolumnio inmediatamente a la izquierda del central, S. Pedro tiene todavía de la mano a su hija, recién curada; en el del extremo izquierdo, Pedro explica a la muchedumbre por qué le ha mandado volver a su enfermedad.

---

21 WS I, 162-163. La reproducción del sarcófago en WS 116,3

22 R. Garrucci, *Storia V*, pp. 21-22.

23 P. Styger, RömQu. 27 (1913) 70-71. G. Stuhlfauth, *Die apokryphen Petrusgeschichten, pp.* 28-35; en la p. 31 cita los esfuerzos de de Waal por encontrar otras mujeres con las que pudiera explicarse estas escenas.

24 L. Vouaux, *Les Actes de Pierre*, pp. 221-227.

A Stuhlfauth no satisface esta solución y encuentra otra en los hechos narrados en los Actus Vercellenses, capítulos 25-27 : en una disputa pública entre Simón Mago y S. Pedro, el Prefecto de la ciudad decide someterlos a una prueba : Simón debe hacer morir a un esclavo, S. Pedro debe resucitarlo. En efecto, Simón se acerca al esclavo y le habla ; inmediatamente éste cae muerto. Mientras se extiende un murmullo entre la multitud, una viuda se acerca a S. Pedro, se arroja a sus piés suplicante y le ruega resucite a su hijo muerto ; Pedro manda que se lo presenten, lo resucita, y después resucita también al esclavo muerto por Simón. Seguidamente, se abre camino la madre de un senador, cae a los pies de Pedro y le suplica la resurrección de su hijo Nicóstrato ; se realiza también el nuevo milagro. Las escenas del sarcófago representan la súplica de estas dos viudas, una de las cuales precisamente dice en el texto apócrifo : *Hoc mortuo, quis mihi manum porriget?* (25).

Necesario es confesar que ni Styger ni Stuhlfauth han conseguido proponer una solución definitiva al enigmático sarcófago de Fermo. Partiendo del supuesto que el artista no tiene por qué atarse demasiado al texto literario, ambas explicaciones son posibles, pero ninguna de las dos satisface más que la antigua, que ve en estas escenas una forma particular de la representación de la resurrección de Tabita. El argumento más decisivo que se opone a esta interpretación tradicional es que no existe el lecho y que se aparta de la forma conocida en otros dos sarcófagos. Stuhlfauth añade que Tabita aquí no presenta una actitud de alegre resucitada, sino de tristeza y dolor (26). Esta última consideración es más bien subjetiva ; verdadera dificultad para ver en la mujer que sostiene S. Pedro por el brazo a Tabita resucitada no la hay. La forma peculiar de la escena, sin el lecho de muerte, no debe extrañar demasiado en un sarcófago tan original como el de Fermo, en el que nos consta que en una escena tan conocida como la de Caín y Abel, se introduce un cambio sustancial : Cristo en vez del Padre. En el fragmento de Arlés (WS 145,6) vimos que la escena ocupaba dos intercolumnios y que en el primero de la izquierda, a juzgar por los restos que quedan, debió existir una composición equivalente a la primera del sarcófago de Fermo : la súplica de las viudas que piden a S. Pedro la resurrección de Tabita. La presencia de un hombre en cada una de las dos partes de la representación no contradice de ninguna manera a la narración bíblica, como erradamente piensa Stuhlfauth ; *discipuli audientes quia Petrus esset in ea* [*Lydda*], *miserunt duos viros ad eum rogantes...* ; y después de resucitada, *dans autem illi manum erexit eam. Et cum vocasset sanctos et viduas, assignavit eam vivam...* Convence además la confirmación que ve Garrucci en la conveniencia de que las dos escenas de la izquierda sean dos momentos de la misma narración, como también sucede en los dos intercolumnios de la derecha. A esto se puede añadir que la pénula del personaje masculino se ajusta más bien a una escena ocurrida en Palestina, región que es también el teatro de la liberación de S. Pedro de la cárcel.

---

25 L. Vouaux, *o. c.*, *p.* 372.
26 G. Stuhlfauth, *o. c.*, p. 31.

Sin poder llegar, pues, a una conclusión cierta, parece que la antigua interpretación de las dos difíciles escenas del sarcófago de Fermo como escenas de la resurrección de Tabita es la más probable. En todo caso es interesante constatar la existencia de otro sarcófago más con una escena de Cristo en el centro y las otras cuatro exclusivamente de S. Pedro.

Ananías y Safira

La escena narrada en los Hechos de los Apóstoles, cap. 5, 1-10, del castigo infligido al matrimonio insincero que trató de engañar a los Apóstoles sobre el precio a que habían vendido su campo, está cierta y claramente representada en la célebre Lipsanoteca de Brescia [fig. 40] (27): S. Pedro sentado habla a Safira, que aparece ante el apóstol, con el saco del dinero a sus pies, mientras a la derecha cuatro hombres conducen el cuerpo exánime de Ananías. Para J. Kollwitz esta es la única representación segura de la escena (28). Wilpert la ha reconocido en dos fragmentos de sarcófagos: uno de Aviñón (WS 145,3) y otro, menor, del cementerio de Calixto, en Roma (WS 145,2). En el primero de éstos se ven tres hombres, dos de los cuales sostienen las piernas de otro personaje muerto o enfermo, del cual solamente queda la mitad del cuerpo. El fragmento de S. Calixto apenas deja percibir parte del difunto y alguna mano que lo sostiene. Ambos casos, aunque no del todo ciertos, se pueden considerar prácticamente seguros. No se puede decir lo mismo de otro fragmento de relieve del Monasterio Xeropotamu del Monte Atos (29), también muy pequeño, con un personaje llevado horizontalmente por otros, pero en forma algo diferente, que hace también posible que se trate de una escena de curación de enfermo, como propone Kollwitz.

Parece que la escena del castigo de Ananías y Safira tiene un carácter narrativo y es solamente una manifestación nueva del florecimiento iconográfico de S. Pedro (30).

Visión de Joppe

Dos descripciones nos testimonian la muy probable existencia de la escena de la visión de Joppe (31) en la decoración musiva o pictórica de edificios de culto. *Helpidius Rusticus*, a fines del siglo V, nos dice:

---

27 W. F. Volbach, *Frühchr.* lám. 87.

28 J. Kollwitz, *Oström*, p. 190.

29 J. Kollwitz, *o. c.*, pp. 189-191 y lám. 55,2.

30 Le Blant proponía como posible intención de los que representaban esta escena en un sarcófago, un ejemplo amenazador contra los posibles violadores del sepulcro. Véase WS I, p. 163: es demasiado afirmar que se trata de un ejemplo de los inmensos privilegios del Vicario de Cristo.

31 Act. Ap. 10, 9-16: «Postera autem die, iter illis facientibus et appropinquantibus civitati, ascendit Petrus in superiora, ut oraret circa horam sextam. Et cum esuriret, voluit gustare. Parantibus autem illis, cecidit super eum mentis excessus, et vidit caelum apertum

«Petro visio de coelo ostenditur.
Reptilium pecudumque genus, cunctasque volucres
discus habet, quae cuncta jubet pater edere Petrum,
nil commune putans, quod mundum fecerat auctor» (32).

En el *Dittochaeum de Prudencio* :

«Visio Petri,
Somniat illapsum Petrus alto ex aethere discum
confertum omnigenis animalibus. Ille recusat
mandere: sed Dominus jubet omnia munda putare.
Surgit, et immundas vocat ad mysteria gentes» (33).

En la nueva región descubierta recientemente en la catacumba de Comodila (34), tenemos el único ejemplo conservado de esta representación iconográfica; la conservación de la pintura no es perfecta; pero permite reconocer en la parte superior la figura de Cristo con el *linteum* repleto de manjares y abajo S. Pedro que alza la cabeza y la mano hacia la visión. En la narración de los Hechos de los Apóstoles, el fin mismo de la visión es claramente la vocación a la iglesia de los gentiles; en el Dittochaeum se especifica igualmente este fin. No otra intención pudieron tener los que quisieron representar la escena en la catacumba, en una época en que la iconografía de éstas se ve invadida por las imágenes de las basílicas y edificios de culto, donde tienen un emplazamiento más lógico y natural. La vocación de los gentiles a formar parte del pueblo de Dios es tema predilecto en Roma, centro de la gentilidad cristiana (35).

El perro de Simón Mago

El principal interés que tiene para nosotros esta escena, solamente conservada en la escultura (36), es su carácter de testimonio inequívoco de

---

et descendens vas quoddam, velut linteum magnum quattuor initiis submitti de caelo in terram, in quo erant omnia quadrupedia et serpentia terrae et volatilia caeli. Et facta est vox ad eum: Surge, Petre, occide et manduca. Ait autem Petrus: Absit, Domine, quia numquam manducavi omne commune et immudum. Et vox iterum secundo ad eum: Quod Deus purificavit, tu commune ne dixeris. Hoc autem factum est per ter, et statim receptum est vas in caelum».

32 Cfr. núm. 430.

33 Cfr. núm. 431.

34 A. Ferrua, *Scoperta di una nuova regione della catacomba di Commodilla*: RivAc. 34 (1958) 29-31 y fig. 24.

35 En la parte inferior del mismo nicho se ha representado la escena de Felipe diácono y el Eunuco, del mismo significado de vocación de los gentiles. Así lo hace notar Ferrua en el lugar citado. Sobre la predilección romana por este tema, cfr. E. Kirschbaum, *Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen*: RömQu. 49 (1954) 129-171.

36 WS 30; 150,2 [fig. 32]; frag. perdido de Nimes, núm. 333.

la influencia de los Apócrifos en las representaciones petrinas del siglo IV. A esta escena ha dedicado un párrafo Stuhlfauth, en el que examina los tres monumentos conservados; los tres son tapas de sarcófagos y pertenecientes a las Galias (37). En nuestro primer capítulo hemos transcrito los textos apócrifos relativos y allí también hemos indicado cómo De Rossi fue el primero que advirtió esta relación (38). Stuhlfauth siguiendo su costumbre, ve en las diversas representaciones diversos momentos de la narración. Lo importante es que se representa el hecho milagroso del perro dotado del poder de hablar por obra de S. Pedro. En los dos ejemplares que se conservan completos, la escena del perro está colocada en posición angular simétrica con la de Daniel haciendo morir el dragón de Babilonia. No hay que buscar otra causa a este paralelismo fuera de la puramente externa que consiste en la coincidencia de dos prodigios realizados con un animal.

Ya decíamos al principio de este capítulo que las escenas en él enumeradas son secundarias. Lo son, no solamente por la poca frecuencia con que se las ha representado, sino en sí mismas, siendo en su mayoría de carácter menos simbólico y sobre todo, menos directamente útiles para la expresión del mundo de ideas que se manifiesta ordinariamente en la iconografía sepulcral. De todos modos, la misma variedad es ya un dato importante y un testimonio de la *vitalidad iconográfica* de S. Pedro, del cual se multiplican las escenas en las que aparece o especialmente relacionado con el Señor, o dando muestras de un gran poder taumatúrgico.

---

37 G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten*, pp. 3-9.
38 Cfr. pp. 25-26 y 30-31.

CONCLUSION

Decíamos en la introducción, que nuestro intento en el presente trabajo era, en cierta manera, teológico: no nos interesaban las representaciones de S. Pedro de los primeros siglos como obra de arte, sino como testimonios del pensamiento de los cristianos primitivos sobre el Príncipe de los Apóstoles. El método de investigación aplicado a este fin ha sido el iconográfico, el arqueológico, que es sencillamente método histórico. No pretendíamos probar nada, ni encontrar ninguna clase de confirmaciones. Queríamos solamente saber hasta qué grado nos es posible actualmente reconstruir la teología popular petrina de esos siglos, en cuanto ésta se ha reflejado en la iconografía.

El primer paso en este camino ha sido la elaboración de un catálogo completo —en lo posible— de todos los monumentos conservados de cualquier arte que sea y en cualquier estado de conservación que se hallen, incluido el de mera descripción o noticia.

No existiendo hasta ahora nada semejante, era absolutamente necesario comenzar por ahí. El material recogido en el catálogo es la base para construir con conocimiento de causa, con la seguridad y la garantía que da el saberse poseedor prácticamente de todo el material con que actualmente se puede contar.

El catálogo es además por sí mismo un primer dato: responde a la primera de las dos preguntas que constituyen toda nuestra investigación: ¿qué monumentos petrinos existen? ¿qué significan? De hecho, es una primera respuesta inédita la que el catálogo nos da con su estadística: sabemos actualmente de la existencia de 531 monumentos petrinos seguros y 205 posibles, dentro siempre de los cinco primeros siglos y en las diversas artes, distribuidos así: esculturas: 354 (más 111 probables); frescos: 29 (22); marfiles: 8 (9); metales: 23 (12); mosaicos: 18 (18); tejidos: 1 (2); vidrios grabados: 5 (3); vidrios dorados: 93 (12); glíptica: (2); miniatura: (2); terracotas: (12). Basta dar una ojeada a las siglas del catálogo para advertir que en los cinco primeros siglos tenemos ejemplos de unas 15 escenas diferentes de S. Pedro.

En el segundo paso, la interpretación inmediata de los monumentos. hemos realizado las siguientes constataciones:

El tipo iconográfico de S. Pedro se fija únicamente hacia mediados del siglo IV. A él se llega por la necesidad de distinguirlo de S. Pablo, y esto se hace acudiendo a la contraposición de los dos tipos ya conocidos en el arte romano anterior; el tipo calvo y de cabeza más alargada que se reserva a Pablo y el tipo de barba y cráneo cuadrados y plena cabellera, que

se atribuye a Pedro. Con esto queda definitivamente excluida la pretendida existencia de un retrato de S. Pedro relacionado con su auténtica fisionomía. Al mismo tiempo, desaparece, o mejor, queda confirmada la desaparición, del principal y casi siempre único argumento en que se apoyaban los que creían en una serie de representaciones petrinas anteriores a los últimos años del siglo III. Quedan también eliminados aun algunos temas, como el Pedro Buen Pastor o el de pescador de caña.

Hay un momento en la Historia, en que empieza a manifestarse un interés grande y particularmente concentrado sobre S. Pedro, por lo que toca a la iconografía: es a fines del siglo III y, sobre todo, principios del IV. Las primeras escenas son las de la fuente y su complemento (huída-arresto) por un lado, y la del gallo por otro; aparecen separadamente en los sarcófagos y no juntas en trilogía, como algunos pensaban. Estas escenas, sobre todo la última, perduran todo el siglo IV en los sarcófagos y pasan también a otras artes.

Hasta casi la mitad del siglo IV, S. Pablo no aparece en la iconografía occidental, al menos. No son Pedro y Pablo los dos acompañantes de la orante en la primera mitad del siglo. Los dos Príncipes de los apóstoles se encuentran juntos desde mediados del siglo IV asociados a la Pasión-Triunfo de Cristo y como miembros principales del Colegio Apostólico, al que a veces representan ellos solos. Los Apóstoles son en la iconografía paleocristiana principalmente los testigos y maestros de la enseñanza nueva, de la revelación; forman también la corte gloriosa del Cristo celestial.

Desde mediados del siglo IV, pero sobre todo en el siglo V, sigue desarrollándose el repertorio iconográfico de S. Pedro; pero cada vez es más frecuente el carácter narrativo de las escenas. Así encontramos ejemplares aislados de la resurrección de Tabita, del castigo de Safira, de la salvación de Pedro que está a punto de hundirse en el mar, de la curación del ciego en la puerta especiosa del Templo de Jerusalén.

Un tercer paso es el de la interpretación mediata, es decir, el estudio de las ideas o sentimientos que se han querido expresar con las escenas. La síntesis de estas ideas nos da una visión de conjunto del pensamiento paleocristiano popular sobre S. Pedro:

1. El poder de las llaves de S. Pedro

En el capítulo II nos ocupamos con detención de un grupo de sarcófagos de cuya decoración formaba parte la escena de la entrega de las llaves a S. Pedro. Se recordará que esta escena se encuentra en relación con la del gallo, no solamente en estos monumentos, sino también en la literatura contemporánea; algunos textos de S. Agustín, S. Ambrosio y de Optato de Milevi parecen un comentario a nuestros sarcófagos: [*Petrus*], *caeteris nec semel negantibus* —dice este último— *ter solus negavit; et tamen, bono unitatis, de numero apostolorum separari non meruit. Unde intelligitur omnia ordinata esse providentia Salvatoris, ut ipse acciperet claves*,

Stant tot innocentes, et peccator accipit claves. Provisum est ut peccator aperiret innocentibus, ne innocentes clauderent contra peccatores. S. Pedro ha recibido de Cristo el poder de perdonar los pecados, de incorporar a la Iglesia a los pecadores; y esta verdad tan consoladora, sobre todo ante el pensamiento de la muerte, es aún más notable y más llena de esperanza, por el hecho de darse esta potestad en quien, siendo apóstol predilecto del Señor, conoció también la debilidad del pecado y de la apostasía; S. Pedro sabe por experiencia lo que es el dolor del arrepentimiento y la alegría del perdón; su caída y su restitución es para el fiel cristiano argumento ante Cristo para obtener también él misericordia; es un motivo de esperanza. El poder de las llaves recibido por Pedro es una seguridad de la salvación que la Iglesia es capaz de operar por virtud de sus sacramentos.

Todos estos conceptos están claramente expresados en este tema iconográfico escena del gallo-entrega de las llaves. El tema así compuesto es de la segunda mitad del siglo IV y no llega a conocer una gran extensión, en esta forma que podríamos llamar culta y elaborada. Pero los mismos conceptos se expresan de manera más popular en las escenas petrinas de la época constantiniana: la escena del gallo es de las más antiguas y encierra siempre el mismo concepto de esperanza en el perdón a pesar del pecado; el poder de S. Pedro que en la segunda mitad del siglo se expresa más teológicamente con el símbolo de la entrega de las llaves —téngase en cuenta que una entrega real de las llaves no se dio nunca— en la época constantiniana se representa por medio de las historias apócrifas que corrían en boca del pueblo y que no eran sino la concretización vulgar de la misma idea: S. Pedro convierte y bautiza a sus mismos carceleros; testimonio además de su poder sobrenatural es su poder taumaturgo, en virtud del cual S. Pedro hace brotar milagrosamente el agua necesaria para el bautismo con sólo golpear una roca. La escena del Lector es una variante más del mismo tema.

Los monumentos que contienen en su iconografía estos conceptos son directa o indirectamente romanos. De esta circunstancia no conviene deducir falsas consecuencias. Por la estrecha relación que une a S. Pedro con Roma, se explica que sea precisamente en Roma donde tanto se piense en S. Pedro y con tanto entusiasmo y abundancia se le represente sobre todo en la iconografía sepulcral. Pero una cosa es que el motivo por qué se piensa tanto en S. Pedro sea su carácter romano, y otra es que las ideas que de él se tienen se restrinjan solamente a un ambiente local, como sería el caso si se tratase, por ejemplo, de la exaltación de un mártir propio. Los romanos consideran a S. Pedro como cosa suya; pero ven en él un personaje de trascendencia universal; el concepto que tienen de S. Pedro desborda los límites de la iglesia local; es el gran apóstol de Cristo; *solus Petrus totius ecclesiae meruit gestare personam.* Sólo S. Pedro es para los romanos el representante del poder salvador que Cristo deja en manos de la Iglesia, para que ésta continúe su obra.

2. S. Pedro y S. Pablo apóstoles romanos y Príncipes de los Apóstoles

El puesto especial que ocupa S. Pedro en la iconografía, no impide el que también se le haya representado al par con S. Pablo, en su cualidad de apóstol y mártir de Roma. Las composiciones de los llamados sarcófagos de Pasión son la expresión artística del triunfo por la muerte o, mejor, de la participación por la muerte en el triunfo de Cristo resucitado. Pedro y Pablo son los dos grandes mártires de Roma, son los *auctores martyrum* Como tales ocupan los dos primeros puestos junto al trono de Cristo; son la guardia de honor de la cruz invicta; los dos grandes protectores del difunto. Junto a esta línea se desarrolla paralelamente otra línea iconográfica que representa a Pedro y Pablo no sólo como la gloria particular de la Ciudad Eterna por ser sus mártires y fundadores, sino como los Príncipes de los Apóstoles. Pedro y Pablo encabezan las dos filas de los apóstoles que hacen corona a Cristo; junto a ellos presidiéndolos, o solos, como representantes de todos, dan testimonio de la Revelación, atestiguan la gran verdad fundamental de la Resurrección de Cristo, primicia de la nuestra; ofrecen o reciben la *corona vitae*.

3. La vitalidad iconográfica de S. Pedro

Lo que más llama la atención es la abundancia y la variedad de la iconografía petrina. De nuevo podemos apelar aquí a nuestro catálogo. La comparación, sobre todo con S. Pablo, es muy instructiva.

Los dos Apóstoles son fundadores y mártires de la iglesia romana. Los dos ocupan los primeros puestos en el Colegio apostólico. Cuando se insiste en la idea de la revelación, de la Resurrección, S. Pablo ocupa incluso un puesto de honor. Pero con estos predicados se agota el contenido de S. Pablo; él es el apóstol por antonomasia. Sus escenas varían únicamente dentro de estos límites y su atributo, cuando lo tiene, es siempre el libro o el volumen de la doctrina.

S. Pedro en cambio, no se agota con uno o dos conceptos solamente. En él hay muchos aspectos que interesan y atraen a los cristianos y que no se pueden expresar sino con varias escenas y atributos. Mucho antes de que la composición central de Cristo con los apóstoles invada los frentes de los sarcófagos, las escenas de S. Pedro ocupan con frecuencia la mitad de esos frentes, en paralelismo con el mismo Cristo por el número y composición. Cuando aparece en el arte sepulcral su coapóstol de Roma, S. Pablo, existen ya numerosísimos ejemplares de cuatro escenas diferentes de S. Pedro A estas cuatro se añade una quinta —la de las llaves— en pleno período del florecimiento del tema Pedro-Pablo; es una escena que viene a confirmar y a expresar en un modo más teológico una prerrogativa apostólica —el poder de perdonar los pecados— que en el arte se atribuye siempre únicamente a Pedro, porque a él sólo ha sido dado representar a toda la Iglesia.

Aun en los mismos sarcófagos de Pasión, ya notamos a su debido tiempo que la vitalidad iconográfica de S. Pedro se deja notar por la variedad de formas en sus escenas y por la formación incluso de un grupo especial Cristo-Pedro. Un grupo Cristo-Pablo no ha existido; además, la escena de S. Pablo permanece prácticamente siempre la misma.

Significativa es también la variedad de atributos de S. Pedro en el corto período de un siglo. En época constantiniana S. Pedro tiene ya como atributo a veces —por ejemplo, en la escena del gallo— la vara taumaturga, que es símbolo de su poder sobrenatural. En la escena de la *traditio* aparece casi siempre con la cruz victoriosa sobre el hombro izquierdo; signo de su participación especial en la victoria gloriosa del Señor, un caso más de estrecho paralelismo de S. Pedro con Cristo. A principios del siglo V las llaves se convierten en su atributo definitivo.

No queremos desbordar los límites de los mismos datos objetivos. Una determinada escena petrina que sea expresión clara del Primado de S. Pedro, no existe en el arte paleocristiano de los cinco primeros siglos. Los que hasta ahora han defendido la opinión contraria, pensaban principalmente en tres escenas: la *traditio legis*, la entrega de las llaves y la escena del gallo. Con respecto a esta última, no es necesario insistir ahora en lo que ya hemos expuesto en el capítulo II. La *traditio legis* podría ser realmente un reflejo de la idea primacial, si se interpretase en el sentido tradicional de verdadera entrega de la Ley. Pero esta interpretación nos hemos visto obligados a abandonarla por el examen de los mismos datos iconográficos; según éstos, no hay tal entrega de la Ley; se trata de una escena de revelación, en la que Cristo resucitado se muestra como primicia de la resurrección de los fieles; de esta verdad dan testimonio los dos Príncipes de los Apóstoles. La entrega de las llaves, examinada en su contexto, aparece como expresión de la misma idea que con ella expresan los Santos Padres contemporáneos: es el símbolo del poder de perdonar los pecados que posee la Iglesia.

Pero, volviendo a la *traditio*, ya dejamos advertido que, aunque S. Pedro no reciba la Ley de Cristo, no puede dudarse de la especial distinción con que lo han presentado los artistas paleocristianos en esta escena, atribuyéndole invariablemente una actitud y una postura que de nuevo lo relacionan con el Señor más estrechamente que a ningún otro de los apóstoles. Si en esta escena no puede hablarse de un paralelismo Moisés-Pedro en el sentido antiguo ya explicado, sí se puede hablar en cambio de un paralelismo Cristo-Pedro, más acentuado aún por la atribución de la cruz victoriosa de Cristo al Príncipe de los Apóstoles. Tampoco se puede olvidar la existencia muy probable de algunos testimonios iconográficos en los que se une Pedro a Moisés. Pero sobre todo, la idea encerrada en la escena de la entrega de las llaves, idea que, según lo expuesto, se encierra también en la trilogía, nos obliga a aceptar una cualidad de S. Pedro que no se da en ninguno de los demás apóstoles, ni siquiera en S. Pablo: es la cualidad de ser él *el único representante de toda la Iglesia*. En este hecho, y en lo que hemos llamado *la vitalidad iconográfica de S. Pedro*, tenemos un testimonio innegable de un primado petrino manifestado también en la iconografía.

SEGUNDA PARTE

CATALOGO



SIGLAS DEL CATALOGO

I. De especificacion de las clases de sarcofagos

A	=	sarcófago de árboles
C	=	" de columnas
CP	=	" mezcla de C y murallas
Cp	=	" mezcla de C y pilastras
CR	=	" de C, tipo especial de Ravena
E	=	" estrigilado
F	=	" de friso continuo
PC	=	" de Puertas de Ciudad
Pil	=	" de pilastras
R	=	" de tipo especial de Ravena
S	=	" de Estrellas (Apóstoles)
fr	=	" fragmentario
lat.	=	" lateral de un sarcófago
2	=	" doble registro
(oo)	=	" fragmento insignificante

II. De escenas de S. Pedro

A	=	apóstoles
Ag	=	S. Pedro salvado de las aguas
Ar	=	Arresto
F	=	milagro de la fuente
G	=	escena del gallo
La	=	lavatorio de los pies

Le = escena del lector
Ll = llaves
M = martirio de Pedro
Mil = milagro (= curación del cojo)
P = Pedro
Pa = Pablo
Pp = Pedro y Pablo
Pps = Pedro y Pablo con santos
Ps = perro de Simón Mago
Sa = Safira
Ta = Tabita
Tr = "Traditio legis"
Trpa = "Traditio legis" a Pablo
Ts = "Trilogía" separada
Tu = "Trilogía" unida
U = Unicum
X = Cristo

III. De las dataciones

c. = hacia, aproximadamente
f. = finales de
mit. = mitad del
prim. = primera
seg. = segunda

E S C U L T U R A

AIX-EN-PROVENCE

CATEDRAL
1 — Sarc. PC — WS 150,1 — (Tr) — f. IV —

ALGER

MUS. NAC. STEPH. GSELL
2 — Sarc. C. — (R. I. n.° 103) — WS 29,3 — (G) — 345-370 — Dellys.
3 — Frag. lat. (de un Sarc. Bets.) (R.I. n.° 104)—WS 102,1—(F)— teodos. — Dellys

ANCONA

MUS. NAC.
4 — Sarc. de Gorgonio. PC — WS 14,3 — (Tr) — c. 400 —

AQUILEYA

MUS. ARQ.
*5 — Frag. — RivAc. 14 (1937) 227-241, fig. 2 — (Ll) — teodos. — (oo) —

ARBRESLE (Rhône)

CHATEAU DE LA TOURETTE
*6 — Sarc. E — J. Doignon, figs. 42 y 45 — (Pp) — f. IV — Arlés.

ARLES

EX-CONVENTO MINIMOS
*7 — Frag. F — 57 — WS 102,5 — (F) —
IGL. S. TROFIMO
*8 — Sarc. de Geminus C — 37 — WS 43,3 — (Tr) — princ. V —
9 — Sarc. «S. Honorato» C2 — 45 — WS 125,2 — (G F M?) — 340-360.
MUS. ART. CRIST.
10 — Sarc. (2) «Constantino II» S — 58 — WS 11,2-4 — (A F lat.) — f. IV—S. Honor.
11 — Sarc. (4) «Dioscoros» C — 1 — Benoit Ar. lám. 1 — (Le lat.) — 340-350.
12 — Sarc. (11) E — 82 — WS 37,4 — (Pp) — f. IV — Servane.
13 — Sarc. (17) C — 5 — WS 12,1 y 4 — [fig. 24] — (La Tr F) — c. 400.
*14 — Sarc. (18) F — 50 — WS 38,3 y III-24-252 — (F) — 300-315.
15 — Sarc. (19) F — 51 — WS 152,2 y 5 — (G F Le lat.) — c. 340 — (S. Honorato).
16 — Sarc. (20) del Orante (frag.) F — 52 — WS 113,1 — (Ts ?) — c. 320 — S. Hon.

17 — Sarc. (21) F — 53 — WS 152,1 — (Le) — c. 325-337 — S. Honorato.
18 — Sarc. (25) A (frag.) — 41 — WS 286,10 — (G) — 360-370 —
19 — Sarc. (27) F2 — 43 — WS 122,3 — (Ar Le) — 330-340 — S. Honorato.
*20 — Sarc. (30) C — 3 — WS 45,1 — (G Le ?) — 350-370 —
21 — Frag. (31) F — 54 — WS 61,3 — (Ar F?) — c. 320 — S. Honorato..
22 — Frag. (33) C — 19 — WS 111,2 — (A) — teodos. — Ex-Conv. Mínimos.
23 — Frag. (34) C — 14 — WS 145,6 — (Ta) — teodos. -- Ex-Conv. Mínimos.
24 — Frag. (35) C — 18 — WS 231,10 — (G) — teodos.
25 — Frag. (36) C — 17 — WS 145,4 — (Ll) — teodos.
26 — Sarc. (37) C — 11 — WS 146,2 — [fig. 23] — (G Ll M) — f. IV — S. Honorato
*27 — Sarc. (38) C — 10 — WS 29,1 y 2 — (A) — seg. mit. IV — S. Honorato.
28 — Frag (41) CP — 15 — WS 123,1 — (A) — 370-390 ? — (oo).
29 — Frag. (43) CP — 6 — WS 38,2 — (A) — f. IV.—
*30 — Frag. (45) C — 13 — WS 228,5 — (G ?) — seg. mit. IV.—
*31 — Frag. (46) E — 75 — WS 148,2 — (Ll G) — f. IV.—
32 — Frag. (47) C — 20 — WS 112,1 — (Ts) — 340-350 ? — S. Honorato.
*33 — Frag C — 28 — Benoit Ar. lám. 7,2 — (M?) — seg. mit. IV — S. Honorato (oo)
34 — Frag. F — 47 — Benoit Ar. lám. 15,1 — (F) — seg. mit. IV — S. Honorato (oo).
35 — Sarc. E — 83 — Benoit Ar. lám. 29,2 y 30 — (Pp) — f. IV — S. Honorato.
36 — Sarc. E — 84 — Benoit Ar. lám. 29,3 y 31,1,3 y 4 — (Pp) — f. IV — S. Honorato.

AUCH

Mus. Arq.
*37 — Frag. (K 22) F — WS 246,12 — (F) — IV —

AVIÑON

Mus. Calvet
*38 — Tapa fr. (7) — WS 140,4 — (Ll ?) — Apt.
39 — Tapa fr. (121) — WS 140,5 — (Ll ?) — Venasque.
40 — Frag. (126) — WS 109,3 — (G) — Marsella (prob.).
41 — Tapa fr. (126 A) — WS 109,2 — (M ?) — (oo).
42 — Frag. (128) C — WS 109,1 — (G ?) —
43 — Sarc. (229) E — WS 37,5 — (Pp) — f. IV —
44 — Frag (130) CP — WS 145,3 — (Sa ?) — Aviñón. Abad. S. Rufo. (oo).

BARCELONA

Mus. Arq. Prov.
*45 — Sarc. E =2= WS 110,3 — (Ar) — 320-330 —
46 — Sarc. F =3= Col. Amatller — WS 109,7 — (Ar G) — 320-330 — Barcelona.

BELLEGARDE-POUSSIEU

*47 — Frag. lat. — WS 187,2 — (F) — seg. mit. IV —

BERLIN

MUS. KAIS. FRIED.

*48 — Frag (I 3234) — Wulff núm. 29 — (P) — IV-V — Kara-Agatz (c. de Sinope).
*49 — Frag. (I 6126) — WS 107,9 — (Ar) — 320-330 —
50 — Frag. F — WS 243,2 — (Ar F ?) —

CAMPLI

51 — Sarc. fr. E2 — WS 106,2 — (F) — 320-330 —

CAPUA

IGL. S. MARCELO. PATIO.

52 — Sarc. F — WS 9,2 — (F Ar ?) — c. 310 —

CARCASSONNE

MUSEO

*53 — Sarc. F2 — ArtBull. 19 (1937) fig. 12 — (F G) — IV — Tournissan.

CESAURIA

IGL. S. CLEMENTE. ALTAR MAYOR

54 — Sarc. E — WS 297,1 — (Ar) — c. 320 —

CIVITA CASTELLANA

PAL. ESPISC.

55 — Sarc. C — WS 143,3 — (G Ll) — 350-360 —

CLERMONT-FERRAND

IGL. CARM. DESCALZOS

56 — Sarc. F — WS 99,1 — (F Ar) — c. 345 —

CONSTANTINOPLA

MUS. ARQ.

57 — Relieve (2396) — Kollwitz Oström. lam. 56,1 — (Pp ?) — s. V — Mon. S. J. Est.
58 — Sarcof. (4508) — WS 299 — (A lat.) — seg. mit. IV — Constantinopla.

CORDOBA

ERMITA DE LOS MARTIRES

*59 — Sarc. frag. E =9= WS 109,6 — (Ts) — 320-330 — Córdoba.

MEZQUITA

*60 — Frag. F =10= ArchEspAr. 20 (1947) 96-121. Bovini fig. 16 — (G) — 320-330.

MUS. ARQ.

*60 bis — Sarc. C — (G F) — 330-340

FERMO

Catedral. Cripta

61 — Sarc. C — WS 116,3 — (fig. 33) — (U3) — seg. mit. IV —

FERRARA

Catedral. Nártex

62 — Sarc. R — FelixRav. 26-27 (1958) fig. 88-90 — (A) mit. V — Cartuja Ferr

Igl. S. Francisco

63 — Sarc. Ariosti-Fontana CR — FelixRav., ib. figs. 84-87 — (A) mit. V —

GERONA

Igl. S. Félix

64 — Sarc. E =14= WS 110,1 — (Ar) — 310-320 —

*65 — Sarc. F =15= WS 112,3 — [fig. 8] — (Ts) — 320-330 —

*66 — Sarc. F =16= WS 158,3 — (Ts) — 320-330 —

67 — Sarc. F =17= WS 112,2 — (Ts) — 300-320 —

LENINGRADO

Mus. Ermitage

*68 — Sarc. F. (BN3 $\frac{85}{137}$) — WS 115,1 — (Ar F) — 340-350? — Cahors.

LERINS

Monasterio

69 — Sarc. C — WS 33,2 — (A) — f. IV — S. Honorato.

LEYDEN

Mus. van Cudhéden

*70 — Sarc. C — WS I-160-93 — (L1 G) — 350-370 — Roma.

LYON

Mus. Beaux-Artes

*71— Sarc. de Balazuc C — WS 122,1 — (G Le) — 340-350 — Balazuc.

MADRID

Acad. Historia

72 — Sarc. Cp =19= WS 11,1 — (F A) — c. 360 — Hellín (Albacete).

*73 — Sarc F =20= WS 111,1 — (F) — prim.mit. IV — Layos (Toledo).

Mus. Arq.

74 — Frag. E =22= WS 109,4 — (G) — 320-330 — Erusies.

*75 — Sarc. F =25= WS 151,2 — [figs. 17 y 18] — (U) — 337-340 — Berja.

76 — Sarc. F =48= WS 158,2 — (Ar F) — c. 330 — S. Justo de la Vega.

MANTUA

Catedral

*77 — Sarc. C esp. — WS 30 — (A Ps tap.) — IV-V.

MANZIANA (Bracciano)

Villa Tittoni

*78 — Frag. F tap. ? — Inst. Neg. 59.930 — (Ar F) —

MARSELLA

Igl. S. Víctor. Cripta

*79 — Frag. C — 106 — WS 108,7 — (A) — teodos.

*80 — Sarc. frag. — 114 — WS 43,4 — (Pp) — seg. mit. V —

Mus. Borély

81 — Sarc. (33) Pil. — 113 — WS 27,6 — (A) — mit. V —

82 — Sarc. (34) E — 102 — WS 98,3 — (F) — 310-330 — Cem. Parad. Lacydon.

83 — Sarc. (36) C — 111 — WS 17,2 — (Tr) — V — Cripta S. Víctor.

84 — Sarc. (37) A — 110 — WS 16,3 — (G Ar A) — f. IV — Cripta S. Víctor.

85 — Sarc. (38) C esp. — 107 — WS 34,2 — (A) — f. IV — Cripta S. Víctor.

86 — Sarc. (39) C — 108 — WS 33,3 — (M)— f. IV —

MARTOS

Prov. priv.

87 — Sarc. C =26= WS 116,2 — (G) — c. 337 — Martos (Jaén)

MILAN

Cast. Sforzesco

*88 — Sarc. C — WS 243,1 — (A) — f. IV —

Igl. S. Ambrosio

*89 — Sarc. PC — WS 188,1 y 2 — [fig. 31] — (Tr y A) — 380-390 —

Igl. S. Celso

*90 — Sarc. F esp. — WS 243,4 y 6 — [figs. 28 y 29] — (PP F lat.) — IV-V.

MONTPELLIER

Inst. S. Francisco

*91 — Sarc. F — WS 99,5 — (F) — c. 320 —

NARBONA

Igl. S. Pablo y Sergio

*92 — Tapa frag. C — WS 106,1 — (Ar F) — Cem. paleocr. de S. Pablo.

Mus. Region. de Hist. del Hombre

*93 — Sarc. (Cat. núm. 522; Inv. 833-891-1 y 2) A — WS 124,3 — (G A) — c. 380 — Narbona «La Huchette».

94 — Sarc. (Cat. núm. 524; Inv. 863-2-1) F — WS 122,2 — (Le Ar F) — 330-350.
95 — Sarc. (Cat. núm. 527; Inv. 855-3-3) A — WS 45,2 — (G A) — 360-370.

NIMES

Col. Meynier de Salinelles, 8 rue de l'Aspic.
*96 — Frag. C — WS 111,3 — (G Ll A) — 370-390 —
Capilla St. Bauzile
97 — Sarc. C — WS 16,2 — (La M) — teodos —

NUEVA YORK

Mus. Metropl.
*98 — Frag. C — [fig. 26] — (Tr) — 360-365 —

OSIMO

Catedral. Cripta
*99 — Tapa F — WS 177,2 — (F) — c. 320 —

OSLO

Mus. Universidad
100 — Frag. F — WS 286,8 — (F Ar)—

OXFORD

Pusey House. Col. Wilshere
*101 — Sarc. F — [fig. 19] — (Ar) — c. 320-330 —
*102 — Sarc. E — [fig. 20] — (Pp) — f. IV — Roma.

PALESTRINA

Viña Fiorentino
103 — Frag. — WS 155,6 — (Le) —

PARIS

Mus. Louvre
104 — Sarc. (Ma 2958) CP — WS 34,1 — (A) — f. IV — Rignieux-le-Franc.
105 — Sarc. (Ma 2980) PC — WS 82,1-3 — (con 82,4: Roma, Mus. Cap.) — (Tr) — teodos. — Vaticano, Maus. Probos.
106 — Sarc. (Ma 2981) A — WS 116,1 — (G) — c. 360 — Vat.

PERUSA

Igl. S. Bernardino
107 — Sarc. de Egidio C — WS 28,3 — (A) — 350-360 —

PISA

Cementerio

108 — Sarc. F2 — WS 157,2 — (Tu) — c. 330 —

POITIERS

Mus. Beaux-Arts

*109 — Frag. F2 — WS 148,1 — (Ar F) — 340-360 —

PUY-EN-VELAY

Mus. Crozatiers

110 — Frag. (AA1) PC — WS 26,1 — (A) — c. 400 — Puy. Igl. S. Juan B.

RAVELLO

111 — Frag. F — WS 284,4 — (F) — 330-340? — Roma, Cem. Ciriaca?

RAVENA

Catedral

*112 — Sarc. Barbaciano — WS 253,3 — Felix Rav. 26-27 (1958) fig. 78, 80, 82, 83 — (A) — 440-450.

113 — Sarc. Esuperancio — Felix Rav. id. fig. 33-36 — (Pp) — 410-420.

114 — Sarc. Rinaldo — Felix Rav. id. fig. 73-74-76-77 — (Pp) — 420-430.

Igl. S. Apol. in Classe

115 — Sarc. doce Apóstoles — WS 253,5 — [fig. 30] — (Trpa) — 430-440.

*116 — Rel. Frag. Ciborio S. Eleucadio — ArtBull. 20 (1938) fig. 11 — (A) — V? —

Igl. S. Francisco

117 — Sarc. Liberio (Altar Mayor) — Felix Rav. id. fig. 1-8 — (2 Pp Tr?) — c. 390.

118 — Sarc. (Nave izq.) — Felix Rav. id. figs. 17-23 — (Trpa) — c. 400 —

Mus. Arzobispal

119 — Relic. SS. Quirino y Giuditta — Felix Rav. id. fig. 54, 55, 58 — (Tr lat.) — 440-450.

Mus. Nacional

120 — Sarc. (533) — WS 141,6 — Felix Rav. fig. 67-69, 57 y 75 — (Tr) — 390-400.

121 — Frag. A — WS 154,1 y 3 — (Tr ?) — seg. mit. IV — (oo)

ROMA

Cem. Agro Verano

122 — Frag. — WS 105,3 — (F) — (oo)

Cem. Calixto

123 — Frag. — WS 100,1 — (F) — (oo)

*124 — Frag. — WS 100,2 — (F) — (oo)

125 — Frag. — WS 100,3 — (F) — (oo)

126 — Frag. — WS 100,4 — (F) — (oo)

*127 — Frag. — WS 100,5 — (F) —

128 — Frag. — WS 100,6 — (F) — (oo)
129 — Frag. — WS 100,7 — (F) — proto
130 — Frag. — WS 100,8 — (F) — (oo)
131 — Frag. — WS 100,9 — (F) —
*132 — Frag. — WS 103,5 — (F Ar) —
*133 — Frag. — WS 103,7 — (F o Ar o ambos) —
134 — Frag. — WS 103,9 — (F o Ar) —
135 — Frag. — WS 104,4 — (F Ar) —
*136 — Frag. — WS 104,5 — (F) — (oo) —
137 — Frag. — WS 104,6 — (Ar F) —
138 — Frag. — WS 107,1 — (Ar) — (oo) —
139 — Frag. — WS 107,2 — (Ar) — (oo) —
140 — Frag. — WS 107,3 — (Ar) — (oo)
*141 — Frag. — WS 114,2 — (Ar) —
142 — Frag. F — WS 126,1 — (G) — 330-345 —
143 — Frag. — WS 135,2 — (Ar) — (oo) —
144 — Frag. — WS 135,3 — (Ar) — (oo) —
145 — Frag. — WS 140,3 — (Ll) — (oo) —
146 — Frag. — WS 258,1 — (Pp) — IV-V —
147 — Frag. — WS 145,2 — (Sa) — (oo) —
148 — Frag. — WS 295,6 — (F o Ar) — (oo) —
149 — Frag. — WS I-119-65 — (G) — (oo) —
150 — Frag. — WS I-119-66 — (G) — (oo) —
151 — Frag. Tapa — Stuhlfauth, Die apokr. (1925) fig. 4 — (Ag) —
*152 — Frag. — (G) — (oo) —

Cem. Ciriaca

153 — Frag. F2 — WS 105,5 — (F) —
154 — Frag. — WS 155,4 — (Le?) — (oo) —

Cem. Domitila

155 — Frag. — WS 101,5 — (F) — (oo) —
156 — Frag. — WS 101,6 — (F) — (oo) —
157 — Frag. — WS 101,7 — (F) — (oo) —
*158 — Frag. — WS 101,8 — (F) — (oo) —
159 — Frag. F — WS 105,1 — (F) —
160 — Frag. — WS 107,6 — (Ar) — (oo) —
161 — Frag. — WS 108,3 — (G) —
162 — Tapa fr. F — WS 202,2 — (G) — constantiniano?
163 — Frag. — RivAc. 33 (1957) fig. 17 — (Ar) — Jardín sobre el cement.

Cem. «Marco y Marceliano»

164 — Tapa fr. F — WS 9,1 — (Ar F) — 310-320 —
165 — Frag. F esp. — WS 123,2 — (G F) — seg. mit. IV —
166 — Sarc. F — WS 128,1 — (Tu) — 320-325 —
167 — Frag. A — WS 264,3 — (F) — const.? —
168 — Frag. — WS 33,1 — (G Ll M ?) — seg. mit. IV —
169 — Frag. — WS 107,4 — (Ar) — (oo) —

170 — Frag. — WS 107,5 — (Ar) — (oo) —
171 — Sarc. fr. F2 — WS 129,2 — (Tu) — 315-320 —
*172 — Frag. Tapa — Inst. Neg. 58. 1255 — (Tu) — IV —

CEM. PRETEXTATO

173 — Frag. F — WS 207,2 — (G F) — 340-350 —
174 — Frag. — WS 155,2 — (Le) —

CEM. PRISCILLA

*175 — Frag. — Inst. Neg. 59. 486 — (F) — (oo)
176 — Frag. — Inst. Neg. 59. 490 — (G ?) — (oo)

CEM. S. LORENZO. VIALE REG. MARG.

177 — Sarc. E — WS 226,2 — (G F) — c. 320 —

CEM. S. SEBASTIÁN

*178 — Frag. — WS 12,3 — (Tr) — f. IV —
*179 — Frag. C — WS 16,1 — (La? M) — teodos.
180 — Sarc. Albani E2 — WS 40 — (Ts) — 320-330.
181 — Frag. Tapa F — WS 101,1 — (F) —
182 — Frag. C — WS 101,2 — (F) — (oo) —
183 — Frag. C — WS 101,3 — (F) — (oo) —
184 — Frag. — WS 101,4 — (F) (oo) —
185 — Frag. — WS 104,3 — (F Ar) —
*186 — Frag. — WS 108,6 — (G) — (oo) —
187 — Frag. C — WS 135,4 — (G) —
188 — Frag. — WS 137,2 — (M) — (oo) —
189 — Frag. — WS 140,8 — (Ll) — (oo) —
190 — Sarc. fr. A — WS 142,2 — (M) — 350-360.
*191 — Frag. C — WS 149 — [fig. 27] — (Tr Ll) — 370-380.
*192 — Frag. — WS 155,5 — (Le) —
193 — Sarc. fr. C — WS 217,7 — (M) — 370-390 —
194 — Sarc. C — WS 238,7 — (A) — teodos. —
*195 — Frag. F — WS 278,9 — (Tu?) — c. 330 —
196 — Frag. — WS 282,6 — (G) —
197 — Sarc. C — WS 283 — (M) — 360-370 —
198 — Frag. — WS 286,1 — (F) — (oo) —
199 — Frag. — WS 286,2 — (Ar) — (oo) —
200 — Sarc. E — WS II-VI-A — (F Ar) — 320-330 —
201 — Sarc. E — WS II-361-222 — (Pp) — teodos. —
*202 — Sarc. E — RivAc. 16 (1939) 244, fig. 1 — (Ar) — c. 320 —
*203 — Sarc. de Lot F2 — RivAc. 27 (1951) 7-33; fig. 8 — (G) — 340-350.
*204 — Frag. — Inst. Neg. 58. 1299 — (F) —
*205 — Frag. — (F) —

CEM. S. VALENTIN

206 — Sarc. F — WS 146,1 — (M) — teodos. —

CEM. VIA LATINA (Aproniano)

207 — Frag. — RivAc. 17 (1940) 7-39; fig. 47 — (F) —

Estudio de Canova, Via delle Colonnette, 27
208 — Frag. — WS 104,1 — (Ar F) —

Hosp. S. Juan de Letran
*209 — Sarc. E — WS 92,1 — (G Ar) — 320-330 —
210 — Sarc. fr. E — WS 214,2 — (G) — 320-330 —

Igl. Capuchinos
*211 — Sarc. E. — WS 110,2 — (Ar F) — 320-330 —

Igl. S. Lorenzo f. l. m.
212 — Sarc. F — WS 197,5 — (Ar) — c. 320? —
*213 — Frag. (2) — Inst. Neg. 59. 461 — (Ar? F?) — (oo) —

Igl. S. Pablo, Claustro
214 — Sarc. fr. C — WS 17,1 — (Tr) — teodos. —

Igl. S. Pedro Vaticano
*215 — Sarc. Jun. Basso C2 — WS 13 — [fig. 21] — (M F simb.) — c. 359 —
216 — Sarc. C y E — WS 35,1-4 — (A) — f. IV —
*217 — Sarc. (Lat. 174) C — WS 121,2-4 — [fig. 25] — (Tr F G) — 350-360 —
*218 — Sarc. tres Monogr. F — [fig. 11] — (Ts) — c. 325 —
219 — Sarc. Pío II C — WS 12,5 — (La Tra) — teodos. —
220 — Sarc. Gregorio V C — WS 39,1 — (Tr G Ll) — teodos.
*221 — Sarc. E — Esplorazioni (1951) lám. 27-28 — (Pp) — c. 350 —
*222 — Sarc. E — Josi, Scavi Grotte (1944) p. 3 — (Pp) — c. 350 —
223 — Sarc. Alt. Virg. Col. A esp — WS 154,4 — (Tr) — teodos.

Igl. S. Pedro in Vincoli
224 — Sarc. F — WS 114,4 — (G Ll) — teodos. —

Mus. Campos. Teut.
*225 — Frag. (15) — 57 — WS 108,5 — (G) — (oo) —
*226 — Frag. (28) F — 56 — WS 135,1 — (Ar) — Cem. Calixto.
227 — Frag. (31) F — 55 — WS 104,2 — (F Ar) — const. —
228 — Sarc. (34) F — 43 — WS 180,1 — (G) — 310-315 — Viña Baseggio.
229 — Frag. (35) — 54 — WS 140,6 — (Ll) — (oo) —
230 — Frag. (37) — 37 — WS 140,7 — (G ?) — (oo) —

Mus. Capitol.
*231 — Sarc. F — [fig. 10] — (G F) — 320-330 — Roma, Via Banchi Nuovi.

Mus. Foro Augusto
*232 — Rel. F esp. — WS 259,3 — (F Ar) — 330-340 — Mercados Trajano.

Mus. Letrán
233 — Sarc. Lat. 26 E2 — WS 156 — (F) — 300-320 —
*234 — Sarc. Lat. 40 F? — WS I-189-110 — (Le) — muy retoc.
235 — Frag. Lat.. 52 — WS 103,6 — (F) —

236 — Frag. Lat. 98 — WS 102,3 — (F) —
*237 — Sarc. Lat. 104 Dogmático F2 — WS 96 —[figs. 1 y 2]— (Tu)— 330-337—S. Pablo.
238 — Sarc. Lat. 106 frag. C — WS 20,5 — (P y Pp) — c. 400 — Vaticano.
239 — Frag. Lat. 107 — WS 141,5 — (Tr) —
*240 — Sarc. Lat. 108 E — Garr. 359,2 — (F) — c. 330 — Vaticano.
*241 — Sarc. Lat. 115 F frag. — WS 233,3 — (Ar G?) — const.
*242 — Sarc. Lat. 116 F — WS 123.3 — (G Ar) — 310-320 — Cem. Domitila.
*243 — Sarc. Lat. 119 F2 — WS 9,3 — [figs. 6 y 7] — (F Ar) — III-IV — Vaticano.
244 — Rel. Lat. 122A — WS 42.2 — (Pp) — IV-V — Cem. Hermetes.
245 — Sarc. Lat. 122 E — WS 98.1 — (F) — c. 310 —
246 — Rel. Lat. 123 B — WS 42.3 — (Pp) — IV-V —
247 — Sarc. Lat. 127 F — WS 143.1 — (F Ar) — constant. — Vaticano.
248 — Frag. Lat. 130 — WS 108,4 — (G) —
249 — Frag. Lat. 131 — WS 103.8 — (F) — (oo) —
250 — Sarc. Lat. 135 F — WS 206,7 — (Ts) — 320-330 —
251 — Sarc. Lat. 137 F — WS 166.4 — (Ar) c. 310 —
252 — Sarc. Lat. 138 C — WS 124.2 — (A G) — 330-340 —
253 — Sarc. Lat. 148 F — WS 115,2 — (Ar F)— 320-330 —
*254 — Sarc. Lat. 150 A PC — WS 151,1 — (Tr) — 370-380 —
255 — Sarc. Lat. 151 C — WS 121.1 — (La Tr M) — c. 400 —
256 — Sarc. Lat. 152 C — WS 180.2 — (G F) — 360-370 — Vaticano.
257 — Frag. Lat. 153 A — WS 108.8 — (G) —
258 — Sarc. Lat. 154 E — WS 120.2 — (G) — c. 320 — Via Apia, IV mil.
259 — Sarc. Lat. 155 C — WS 143.2 — (G Pp) — 360-370 —
*260 — Sarc. Lat. 160 F — Garr. 376.2 — (F Ar) — 320-330 —
261 — Sarc. Lat. 161 F — WS 127,1 — (F Ar) — 310-315 —
*262 — Sarc. Lat. 162 F esp. — Garr. 348.1 — (Tr M?) — Roma. Cer. Sta. Inés.
263 — Sarc. Lat. 164 A — WS 142,3 — (M) — c. 350 — S. Pablo Confes.
264 — Sarc. Lat. 166 A E — WS 111,4 — (F) — C. 310 — Tivoli.
265 — Sarc. Lat. 169 A PC esp. — WS 238.6 — (A) — teodos. — Roma, Villa Ludovisi.
*266 — Sarc. Lat. 173 F — WS 252.1 — (Tu) — 320-330 —
267 — Frag. Lat. 174 A y Mus. S. Seb. C — WS 18,5 — (A) — teodos.
*268 — Sarc. Lat. 175 F2 — WS 218.1 — (Ts Le) — 320-350 —
*269 — Tapa Lat. 176 F — WS 177,3 — (F) —
*270 — Sarc. Lat. 177 F — WS I-63-26 — (A) — IV-V —
*271 — Sarc. Lat. 178 F2 — WS 86,3 — (Ts) — 320-330 —
*272 — Sarc. Lat. 180 F — WS 215,7 — (F Ar) — 310-320 — Cem. Sta. Inés.
*273 — Sarc. Lat. 183 A «Dos Hermanos» F2 — WS 91 — [figs. 12-15] — (F G Le) — c. 350 — S. Pablo.
274 — Sarc. Lat. 184 F2 — WS 128,2 — (Ts) — 315-320 —
*275 — Late. Lat. 187 — WS 103,4 — (F) — 310-330 —
276 — Sarc. Lat. 189 F2 — WS 218,2 — (Tu) — 320-330 — Viña de'Guidaschi, j.a S. Seb.
277 — Tapa Lat. 190 F — WS 249,11 — (Ar F) — 320-330 —
278 — Sarc. Lat. 212 F2 — WS 157,1 — (Tu) — 320-330 — Vaticano.
279 — Sarc. Lat. 219 F — WS 114,3 — (G F) — 310-330 —
*280 — Sarc. Lat. 222 y 227 F — WS 229,1 — (F Ar) — 320-330 —
281 — Frag. — WS 103,2 — (F) — (oo) —

282 — Frag. — WS 107,8 — (Ar) — (oo) —
283 — Frag. — WS 291 2 — (F) — (oo) —

MUS. NAC. DE LAS TERMAS
284 — Sarc. (455) de Claudiano F — WS 127,2 — (Ts) — 320-330 —
285 — Sarc. (79983) F — WS 126,2 — (Tu) — 320-330 —
286 — Frag. (106188) E — WS 102,2 — (F ?) — Cem. Ponciano.
287 — Frag. (106217) — WS 102,6 — (F ?) — pre o proto —
*288 — Sarc. (113302) F — WS 212,2 — (Ts con la tapa) — c. 320.

MUS. TORLONIA
289 — Frag. F — WS 105,4 — (Ar) — 310-320 ? —
290 — Frag. — WS 107,7 — (Ar) — (oo) —

PALACIO COLONNA
291 — Frag. — WS 102,4 — (F) —

PALACIO CORSETTI
292 — Frag. — WS 155,3 — (Le) —

PALACIO MEDIEVAL. ANTICHITÁ DEL COMUNE.
*293 — Frag. — WS 291,3 — (A G?) — seg. mit. IV —

PALATINO. DEPÓSITO
*294 — Frag. — Inst. Neg. 33. 1026 — (F) — (oo) —

PROTETTORATO S. GIUS.
*295 — Frag. — WS 258,6 — (A) — f. IV —

VICOLO TRE PUPAZZI N.° 14
296 — Frag. — WS 103,3 — (F) —

VILLA ALBANI
*297 — Sarc. F — WS 113,3 — (F Ar) — 310-315.

VILLA DORIA-PAMPHILY
298 — Frag. F — WS 114,1 — (F Ar) — 300-320 —

VILLA MEDICI. ACAD. FRANCIA
*299 — Frag. — M. Cagiano, Villa Medici (1951) lám. 32,52 — (G) — constant. —

VILLA MEREGLIANA (Via Appia Antica 109)
*300 — Frag. — WS 155,1 — (Le) —
*301 — Frag. — Inst. Neg. 59.672 — (F? Ar?) — (oo) —

VIÑA J. TERMAS DE CARAC.
*302 — Sarc. F — WS 98,2 — (F) — 320-325 —

S. CANNAT

IGLESIA
*303 — Sarc. C esp. — WS 45,4 — (Pp) — V —

S. GUILL. d. Des.

IGLESIA
*304 — Sarc. F — WS 289,2 — (F) — 330-350 —

S. MAXIMINO

BASÍLICA. CRIPTA.
305 — Sarc. AFP — WS 39,2 — (G Tr Ll) — teodos.
*306 — Tapa F — WS 120,1 — (Ll) — teodos. —
*307 — Sarc. de la Magdalena C — WS 145,1 — (M) — 370-380,
308 — Sarc. C — WS 145,5 y 7 — [fig. 34] — (G Ta lat.) — c. 400 —
309 — Sarc. E — WS 244,2 — (Pp) — f. IV —

S. PIAT

IGLESIA
310 — Sarc. C — WS 240,3 — (A) — teodos. —

SEVILLA

MUS. ARQ.
*311 — Frag. =28= WS 109,5 — (G?) — Los Palacios (Sevilla).

SIRACUSA

MUS. NAC.
*312 — Sarc. de Adelfia (864) F2 — WS 92,2 — (G) — c. 340 —

TARASCON

IGL. STA. MARTA
313 — Sarc. F — WS 113,2 — (Ts) — c. 340 —

TARRAGONA

MUS. ARQ.
314 — Sarc. E =33= WS 36,2 — (Pp) — 400-420 — Tarragona.
315 — Frag. F =32= Bovini fig. 74 — (Ar F) — princ. V ? — Tarragona.

TIPASA

PARQUE TRÉMEAUX
316 — Frag. C esp. — WS 290,2 — (F) —

TOLEDO

PUERTA DEL SOL
317 — Frag. =42= WS I-119-68 — (G) —

TOLENTINO

Catedral
318 — Sarc. Julio Catervio E — WS 72 — (Pp) — f. IV —

TOULOUSE

Mus. August.
*319 — Sarc. (506) F — WS 291,1 — (F Le?) — princ. V — Cem. S. Sernin.

VAISON

Catedral. Claustro
320 — Sarc. Pc esp. — WS 240,2 — (A) — teodos. —

VALCABRERE

Igl. S. Justo
321 — Frag. — RömQu. 25 (1911) 126 — (Le? Ar?) —

VALENCE

Mus.
322 — Sarc. (109) C — WS 142,1 — (M) — seg. mit. IV — Valence. Igl. S. Félix.

VARNA

*323 — Mesa de altar frag. — F. Gerke, Der Tischaltar (1958) fig. 9 — (Pp A?) — V.

VERONA

Igl. S. Juan del Valle. Cripta
324 — Sarc. PC — WS 150,2 — [fig. 32] — (Tr Ps) — f. IV —

VIENA

Mus. Kunsthist.
*325 — Mesa de altar (I 360) — inédito — (A) — IV-V —

VIENNE

Mus.
326 — Frag. — WS 105,2 — (F) — (oo) —

ZAGREB

Mus. Arq.
*327 — Mesa de altar — E. Kitzinger, DumbOaksPap. 14 (1960) fig. 12 — (A) — Salona.

ZARAGOZA

IGL. STA. ENGRACIA

328 — Sarc. F =47= WS 158, 1 — (Tu) — 340-350 —

DESTRUIDOS O DESAPARECIDOS

329 — Sarc. fr. E — Le Bl. A. n.° 61 — WS II-267-165 — (G) — f. IV — Arlés.
330 — Sarc. fr. F — Le Bl. G. n.° 77 — (Ar G?) — Const.? — Clermont-Ferrand.
331 — Sarc. S. Justo F — Le Bl. G. n.° 79 — (Ar F) — const.? — Clermont-Ferrand.
332 — Frag. F — Le Bl. G. n.° 84b — (Ar F) — const.? —
333 — Tapa fr. — Le Bl. G. n° 136 — (Ps) — Nîmes.
334 — Frag. C — WS II-21-13 — (G) — Nîmes.
*335 — Sarc. fr. C — Le Bl. G. n° 135b — (M) — seg. mit. IV —
*336 — Sarc. «S. Nicasio» PC esp. — Le Bl. G. n.° 17 — (Tr) — 370? — Reims. Igl. S. Nicasio.
337 — Sarc. E — WS II-298-186 — (G) 330-340? — Riano.
338 — Sarc. fr. F — WS II-311-195 — (F Ar) — 320-330 — Roma.
*339 — Sarc. PC esp. — WS I-159-92 — (G Tr) seg. mit. IV — Roma.
340 — Sarc. E — Garr. 366,1 — (G F) — seg. mit. IV? — Roma Cem. Vaticano.
341 — Sarc. E — Garr. 375,1 — (F) — const.? — Roma. Cem. Sta. Inés.
342 — Sarc. F2 — [fig. 5] — (F Ar) — c. 300 — Roma. Vaticano.
343 — Frag. C — WS I-113-58 — (G F) — seg. mit. IV? — Roma. Pal. Colonna.
*344 — Sarc. de S. Voué C — Le Bl. G. n.° 15 — (F) — seg. mit. IV — Soissons.

DESCRITOS UNICAMENTE

*345 — Sarc. F? — Le Bl.A. n.° 62 p. 65 — (F G) — s. IV — Arlés.
*346 — Sarc. — Le Bl.A. n.° 64 p. 66 — (F) — s. IV — Arlés.
*347 — Frag. — Le Bl.A.n.º 71 p. 69 — (G) — Arlés.

OTRAS ESCULTURAS

RAVENA

BAPT. ORTODOXOS

*348 — Estuco — Fr. W. Deichmann, Ravenna (1958) lám. 83 — (Tr) — s. V — Ravena.

ROMA

IGL. STA. SABINA

*349 — Madera — A. Colosanti, Arte Biz. in Italia (1912) lám. 70-74 — (G Pp? 2) — s. V — Roma.

MUS. CRIST. VAT. LIBR. BIBL.

*350 — Impronta en la mezcla — [fig. 48] — (Pp) — IV-V —

GRABADOS

ANAGNI

MON. FEM. CISTERC. JUNTO A IGL. COSME Y DAMIAN
351 — Placa — Garr. 484,14 — (Tr) — f. IV — Roma, Cem. Priscila o Trasón.

BOMARZO

CEMENT.
352 — Placa — C. I. L. XI n.° 3056 — (Pp) —

ROMA

MUS. LAT.
353 — Epitafio de Asellus — Garr. 484,11 — (Pp) — IV-V — Cem. Agro Verano.

FRESCOS

DURA-EUROPOS

*354 — BAPTISTERIO. (Mus. Un. Yale). — C. Hopkins y P.V.C. Baur (1934) lám. 45 y 51 — (Ag) — prim. mit. III. —

GROTTAFERRATA

(Via Latina Ad. Xm)

355 — CEMENT. ARCOSOLIO. — WM IV, 132 — (Tr) — IV —

NAPOLES

*356 — CEM. GAUDIOSO ARCO PASCENTIUS. — Achelis, Neapel, lám. 39 — (P inscr.) — V —
*357 — CEM. GENARO, ARCO CON PE. y PA. — Achelis, Neapel, lám. 42 y 43 — (Pp) — V —
*358 — CEM. GENARO. — Achelis, Neapel, lám. 40-41 — (Pp) —
*359 — CEM. SEVERO, CUBÍCULO. — Achelis, Neapel, lám. 34 y 35 — (Pp) — V —

NIS

*360 — HIPOGEO CRISTIANO. — ArchJug. 2 (1956) figs. 2, 4 y 5 — (Pp) — seg. mit. IV

PÉCS

*361 — CATAC. PEDRO Y PABLO — F. Gerke, Pécs (1954) figs. 52 y 73 —(Pp)— seg. mit. IV.

ROMA

362 — CEM. CIRIACA. — WP 242,1 — (G) — seg. mit. IV —
*363 — CEM. COMODILA. — [fig. 35] — (G) — seg. mit. IV —

*364 — » » — [fig. 36] — (F) — seg. mit. IV —
*365 — » » — RivAc. 34 (1958) fig. 24 — (Vis. Joppe) — seg. mit. IV —
366 — Cem. Domitila. — WP 154,1 — (Pp) — seg. mit. IV —
*367 — » » — WP 155,2 — (A) — seg. mit. IV —
*368 — » » — WP 153,2 — (P) — f. IV —
369 — » » — WP 248 — (Pp) — seg. mit. IV —
*370 — » » — WP 181,2 — (Pp) — seg. mit. IV —
*371 — Cem. Gordiano y Epímaco. — (inédita) — (Pp) — seg. mit. IV —
372 — Cem. «Marco y Marceliano» — WP 249,1 — (Pp inscr. y dif.) — seg. mit. IV —
373 — Cem. Pedro y Marcelino. — WP 252-254 — (Pp) — pr. V —
374 — Cem. Pretextato. — WP 181,1 — (Pp bis?) —seg. mit. IV
*375 — Cem. » — Pontif. Inst. Arch. Neg. 8176 — (Pp) seg. mit. IV —
*376 — Cem. » — Pontif. Inst. Arch. Neg. 8177 — (Pp)— seg. mit. IV —
377 — Cem. Priscila. — BullArCr. 6 (1887) lám. 7 — (Tr ?) — IV — (desap.)
*378 — Cem. S. Sebastian. Arcos. Nac. — BullArCr. 2 (1877) lám. 1 y 2 — (F) — f. IV —
*379 — Cem. nuevo en la Via Lat. — Ferrua (1960) lám. 108 — (Pp) — f. IV —

SIRACUSA

*380 — Cem. Juan. Arco Deodata. — Führer, Sic. Sott. (1897) lám. 9 —(Pp inscr.)— V —
381 — Cem. Viña Cassia. Arco de Marcia. — Führer, id. lám. 10,1 — (Pp inscr.)— V —

TOURS

*382 — Igl. S. Martin. — Descrito en título de la Igl. Cfr. Le Bl. Insc. Chr. G. (1865) n.º 174, pp. 235-236 — (Ag) — V — (desap.).

M A R F I L E S

BERLIN

Mus. Kaiser Friedr.
*383 — Píxide. — Volbach. Elfenb. (1952) n.º 161 lám. 53 — (Pp) — V —Coblenza.

BRESCIA

Mus. Civico
*348 — Lipsanoteca. — Volbach. Elfenb. n.º 107 lám. 31, Id. Frühchr. (1958) lám. 85-89. — [fig. 40] — (G Sa Pp) — f. IV — Brescia.

LONDRES

Mus. Brit.
385 — Cofre. — Volbach. Elfenb. n.º 116 lám. 35 — (G) — 420-430 — Col. Maskell.
386 — Cofre. — Volbach. Elfenb. n.º 117 lám. 38 — (F Ta) — 420-430 — Col. Maskell.

NUEVA YORK

Mus. Metropol.
*387 — Ex tríptico. — Volbach. Elfenb. n.º 147 lám. 49 — (Pp) — V — Kranenburg.

PARIS

MUS. LOUVRE

388 — Placa. — Volbach. Elfenb. n.° 121 lám. 36 — (G y llor.) — V —

POLA

MUS. CIVICO

*389 — Cofre. — Volbach. Elfenb. n.° 120 lám. 38 — (Tr Pp) — prim. mit. V—Samagher.

ROUEN

BIBL. PUBL.

390 — Díptico. — Volbach. Elfenb. n.° 146 lám. 48 — (Pp) — V — Rouen.

M E T A L E S

BERLIN

MUS. KAIS. FRIEDR.

391 — Estatuilla br. I. 1 — Wulff I, n.° 717. lám. 33 — (P) — c. 400 — Roma, Catacum.?

*392 — Placa I. 3331 — Wulff I, n.º 1118. lám. 55 — (Pp) — IV-V — Achmin.

BUDAPEST

MUS. NEMZETI

*393 — Placas. — RömQu. 27 (1913) fig. 4 — (Pp) — IV-V — Intercisa (Dunapentele).

394 — Placas. — RömQu. 27 (1913) lám. 5 — (Pp) — IV-V —

FLORENCIA

MUS. ARQ.

395 — Lámpara br. — Volbach, Frühchr. (1958) fig. 12 izq. — (F) — f. IV —

LONDRES

COL. EUMORFOPOULOS

396 — Lámpara br. — Volbach, Art. byz. (1933) lám. 55D — (Pp) — IV-V —

MUS. BRIT.

*397 — Amula pl. — Volbach, Frühchr. (1958) fig. 121 der. — (Ll) — IV-V—Col. Strozzi.

MAGUNCIA

MUS. CENTRAL ROMANO-GERMÁNICO

*398 — Placas. — Volbach, Mettalarbeiten (1921) lám. 2 y 3 — (Pp inscr.) — IV-V — Intercisa (Dunapentele).

MILAN

IGL. S. NAZARIO MAYOR

*399 — Relicario pl. — Volbach, Frühchr. (1958) fig. 110-115 — (Pp) — f. IV —

NUEVA YORK

Mus. Metropol.
*400 — Cáliz pl. — Rorimer (1954) fig. 127-132 — (A Ll) — s. V — Antioquía.

ROMA

Mus. Crist. Vat. Lib. Bibl.
401 — Ampolla pl. — Volbach, Itinerario Mus. (1938) fig. 6 — (Pp) — V —
402 — Ampolla pl. — Garr. 435,2 — (Pp ?) — V —
403 — Medallón. — BullArCr. 5 (1887) lám. 10,2 — (Pp) — V — Roma, Cem. Sta. Inés.
*404 — Medallón fr. — Garr. 435,8 — (Pp ?) — IV — Roma, Catacumbas.
405 — Medallón. — BullArCr. 7 (1869) lám. 2,4 — (Tr ?) — IV-V —
*406 — Situla br. — ArtBull. 12 (1930) 165 fig. 1 y 2 —(Tr ?) — V — C. S. Marco.
407 — Amula DR 708 — Volbach, Frühchr. (1958) fig. 121 izq. — (Pp) — c. 475 — Col. Albani.

VIENA

Mus. Kunsthist.
*403 — Píxide pl. (VII 760)— ArtBull. 20 (1938) fig. 30 y 32 — (A) — c. 425 — Pola.

PERDIDOS ?

409 — Medallón br. — RömQu. 2 (1888) lám. 5,1 — (Pp) — IV-V — Cem. Sta. Inés. Col. Armellini.
410 — Medallón br. — BullArCr. 5 (1887) 131 s. — (Pp) — IV-V? — Col. Farnese.
*411 — Medallón. — BullArCr. 7 (1869) 39 — (Pp) — IV-V — Col. Borgia. Velletri.
412 — Placa oro. — Garr. 479,8 — (Pp) — IV-V —
413 — Placa br. — W. Neuss, Die Anfänge (1933) fig. 32 — (Pp F?) — IV — Vermand?

MOSAICOS

MILAN

*414 — Igl. S. Lorenzo. — Calderini, S. Loren. (1952) lám. 95-98 — (A) — f. IV.

NAPOLES

415 — Bapt. S. Juan in Fonte. — WM III, 32 (frag.) — [fig. 38] — (Tr) — V —
416 — Bapt. S. Juan in Fonte. — WM III, 31 (frag.) — (Pesca mil.) — V —

RAVENA

*417 — Bapt. Ortodoxos. — Volbach, Frühchr. (1958) fig. 141 — [fig. 39] — (A) — mit. V —

418 — Maus. Gala Placidia. — WM III, 50 — (Pp) — IV —
419 — Palac. Arzob. Capilla. — Ricci, Tavole Stor. Rav. 5 (1934) lám. F — (Pp) — V.

ROMA

*420 — Cem. Domitila. Arcosolio «Patripasiano» — A. Ferrua, AttPontAccR. Ser. III (Rendiconti) 33 (1961) p. 217, fig. 5 — (Pp) — seg. mit. IV.
*421 — Igl. Sta. Maria Mayor. Arco Triunfal. — WM III, 70-72 — (Pp) — 432-440
*422 — Igl. Sta. Pudenciana. — WM III, 42-46 — (A) — pr. V.
*423 — Maus. Constantina. — WM III, 4 — (Tr) — f. IV.

DESAPARECIDOS

ROMA

*424 — Igl. Sta. Agata in Suburra. — Garr. 240,2 — (A) — f. V.
*425 — Igl. S. Andres Catabarbara Patricia. — WM I fig. 33 — (A) — f. V.
*426 — Igl. S. Juan de Letrán. Bapt. Cap. de la Cruz. — Rohault de Fl. lám. 36 — (Pp) — 461-468.
*427 — Igl. S. Pablo f. l. m. Arco Triunfal. — WM II fig. 185-186 — (Pp) — f. IV.
*428 — Igl. Sta Sabina. Nave. — Garr. 210 — (Pp) — V.

LUGAR DESCONOCIDO

*429 — Descrip. de Cl. Claudiano — RivAc. 5 (1928) p. 339 — (Ag) — IV-V — Roma?
*430 — Descrip. de H. Rústico — PL 62, 544-545 — (Vis. Joppe) — f. V —
*431 — Descrip. de Prudencio, Dittochaeum — PL 60, 110-111 — (Vis. Joppe, Ag Mil) — IV-V — Zaragoza?

TEJIDOS

BERLIN

*432 — Mus. Kaiser Friedr. — I.6847 — Tela copta — Strzygowski Or. o. R. (1901) fig. 45 — (Pp) — f. IV —

VIDRIOS

LENINGRADO

*433 — Mus. Ermitage. — Garr. 463,3 — (F inscr.) — V — Podgoritza. Col. Basilewski.

ROMA

Mus. Campos. Teut.
*434 — Frag. — RömQu. 6 (1892) lám. 2,1 — (A Tr?) — V — Roma, Sta. Prisca.

Mus. Crist. Vat. Lib. Bibl.

*435 — Frag. 785 — BullArCr. 6 (1868) 38 fig. 3 — (Tr) — V — Porto.

*436 — Frag. — BullArCr. 3 (1878) 147ss. lám. 10 (1, la) — V — Roma. Detrás Sta. M.ª in Cosmedín.

TUNEZ

*437 — Mus. Alaoui. — Villette (1952) lám. 15 — (P y J pesc.) — mit. IV — Cartago. Termas Antonino.

VIDRIOS DORADOS

BERLIN

Mus. Kais. Fried.

438 — Fondo (I. 6631) — Wulff I supl. II p. 11 n.° 2271 — (Pp) —

439 — Frag. (I. 6186) — Wulff I p. 320, lám. 73 n.° 1688 — (Pp) —

440 — Frag. (I. 6185) — Wulff I p. 319, lám. 73 n.° 1687 — (Pp) —

BOLONIA

Mus. Civico

*441 — Frag. — Morey-Ferrari (1959) n.° 267 — (Pp) —

442 — Frag. — Morey-Ferrari (1959) n.° 269 — (Pp) —

FLORENCIA

Mus. Nacion.

443 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 240 — (Pps) —

444 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 241 — (Pp) —

445 — Fondo — Morey-Ferrari n.º 242 — (Pp) —

446 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 243 — (Pp) —

447 — Frag. — Morey-Ferrari n.° 249 — (P) —

448 — Fondo — Morey-Ferrari n.º 250 — (Pps)—

449 — Frag. — Morey-Ferrari n.º 254 — (Pps)—

GOLOUCHOW

450 — Col. Dzyalinska — Garr. 178,7 — (PpM) — Roma Mus. Borg. Prop.

LENINGRADO

Mus. Ermitage

451 — Fondo — Garr. 169,6 — (P) —

452 — Frag. — Vopel p. 115 n.° 306 a — (Pps) —

LONDRES

Mus. Brit.

453 — Frag. Dalton n.° 633 — Morey-Ferrari n.º 298 — (P) —

454 — Frag. Dalton n.° 639 — Morey-Ferrari n.° 306 — (Pp?) —
455 — Frag. Dalton n.° 631 — Morey-Ferrari n.° 307 — (Ppa) —
456 — Fondo Dalton n.° 636 — Morey-Ferrari n.º 314 — (Pp) — Col. Matarozzi.
457 — Frag. Dalton n.° 638 — Morey-Ferrari n.º 338 — (Pps) —
458 — Frag. Dalton n.º 640 — Morey-Ferrari n.° 339 — (Pp) — Col. Frank.
459 — Fondo Dalton n.° 637 — Morey-Ferrari n.° 341 — (Pp) — Col. Matarozzi.
460 — Frag. Dalton n.° 634 — Morey-Ferrrai n.° 342 — (Pp) — Col. Bunsen.
461 — Fondo Dalton n.º 632 — Morey-Ferrari n.° 344 — (Pps) — Col. Matarozzi.

Mus. Victoria y Alber.
462 — Frag. — Morey-Ferrari n.° 354 — (Pps) — Roma Mus. Borg. Prop.

MUNICH

Mus. Nac.
463 — Fondo (I. 2020) — Morey-Ferrari n.° 438 — (Pp) — Col. Wartenberg.

NUEVA YORK

Mus. Metropol.
464 — Fondo (18.145.2) — Morey-Ferrari n.° 449 — (Pp Peregr.) —
465 — Fondo (11.91.4) — Morey-Ferrari n.º 450 — (Pp) —
466 — Fondo (16.174.3) — Morey-Ferrari n.º 455 — (Pp) —
467 — Fondo (17.194.357)—Morey-Ferrari n.° 457 — (Pp) — Col. Grénau.

OXFORD

Mus. Ashmolean (De la Col. Wilshere. Pusey House)
*468 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 360 — (Pps) — Col. Recupero Catania.
469 — Frag. — Morey-Ferrari n.° 363 — (Pps) — Col. Recupero Catania.
470 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 364 — (Pps) — Col. Recupero Catania.
471 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 388 — (Pp esc.) — Col. Recupero Catania.

PARMA

Mus. delle Antichitá
472 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 235 — (Pps) —

PESARO

Mus. Pal. Duc.
473 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 286 — (Pp) —
474 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 287 — (Pps) —
475 — Fondo — Morey-Ferrari n.° 291 — (Pps) — Mus. Olivieri.

ROMA

Mus. Crist. Vat. Libr. Bibl.
476 — Fondo (171) — Morey-Ferrari n.° 37 — (Pp)
477 — Fondo (457) — Morey-Ferrari n.° 38 — (Pps)

478 — Fondo (742) — Morey-Ferrari n.° 49 — (Pp)
479 — Frag. (485) — Morey-Ferrari n.° 50 — (Pp) —
480 — Frag. (2112) — Morey-Ferrari n.° 51 — (Pp) — Cem. Via Tiburt.
481 — Fondo (190) — Morey-Ferrari n.° 53 — (Pp).
482 — Fondo (183) — Morey-Ferrari n.° 56 — (Pp).
483 — Frag. (491) — Morey-Ferrari n.° 58 — (Pp).
484 — Fondo (182) — Morey-Ferrari n.° 60 — (Pp).
485 — Fondo (181) — Morey-Ferrari n.° 61 — (Pp).
486 — Fondo (172) — Morey-Ferrari n.° 62 — (Pp).
487 — Fondo (189) — Morey-Ferrari n.° 63 — (Pp).
488 — Frag. (0391) y (0019) — Morey-Ferrari n.° 64 — (Pp) — Cem. Calixto.
489 — Fondo (188) — Morey-Ferrari n.° 65 — [fig. 49] — (Pp) —
490 — Fondo (478) — Morey-Ferrari n.° 66 — (Pp).
491 — Fondo (475) — Morey-Ferrari n.° 67 — (Pp).
492 — Fondo (771) — Morey-Ferrari n.° 68 — (Pp) — Cem. Priscila.
493 — Fondo (477) — Morey-Ferrari n.° 69 — (Pp).
494 — Fondo (473) — Morey-Ferrari n.° 70 — (Pp) —
495 — Fondo (738) — Morey-Ferrari n.° 75 — (Pp Agnes) —
496 — Fondo (442) — Morey-Ferrari n.° 78 — (Tr).
497 — Fondo (483) — Morey-Ferrari n.° 80 — (F. inscr.) —
498 — Fondo (758) — Morey-Ferrari n.° 81 — [fig. 50] — (F inscr.) —
499 — Fondo (737) — Morey-Ferrari n.° 83 — (Pp Agnes) —
500 — Frag. (174) — Morey-Ferrari n.° 88 — (Pp).
501 — Fondo (173) — Morey-Ferrari n.° 95 — (Pp).
502 — Fondo (480) — Morey-Ferrari n.° 100 — (Pp).
503 — Fondo (444) — Morey-Ferrari n.° 105 — (Pps) —
504 — Fondo (484) — Morey-Ferrari n.° 106 — (PpS).
505 — Fondo (175) — Morey-Ferrari n.° 107 — (PpS).
*506 — Fondo (759) — Morey-Ferrari n.° 112 — (Pp).
507 — Frag. (0016) — Morey-Ferrari n.° 127 — (Pp?).
508 — Fondo (005) — Morey-Ferrari n.° 130 — (P).
509 — Frag. (760) — Morey-Ferrari n.° 176 — (Pp).

TEL AVIV

Mus. Haaretz
*510 — Fondo (I.MH 81058) — Morey-Ferrari n.° 396 — (P) — Roma.

VERONA

Mus. Civico
511 — Frag. (I. 4566) Morey-Ferrari n.° 272 — (Pp).
512 — Frag. (I. 4576) Morey-Ferrari n.° 276 — (P inscr.).
513 — Fondo (I. 4567) Morey-Ferrari n.° 277 — (Pp) — Col. Muselli.

PERDIDOS ?

514 — Garr. 178,6 — (Pp Maria) — Roma Cem. Sta. Inés.
515 — Garr. 180,3 — (Pp) — Roma Cem. Calixto (Boldetti).
516 — Garr. 181,2 — (Pp) — Mus. Cr. Vat. (Bounarroti).

517 — Garr. 183,2 — (Pp) — Roma (Bounar.).
518 — Garr. 183,6 — (Pp) — Roma (Bounar.).
519 — Garr. 183,8 — (Pp) — Roma (Boldetti).
520 — Garr. 184,3 — (Pp) — Roma (Boldetti).
521 — Garr. 186,7 — (Pps)— Roma Priscila? (Boldetti).
522 — Garr. 189,7 — (Pp Laur.) — Roma, (Buonar.).
523 — Garr. 190,3 — (Pp Agnes) — Roma, Cem. Ponciano (Buonar.).
524 — Garr. 194,6 — (Pps) — Roma, Mus. Crist. Vat.
525 — Garr. 197,4 — (Pp person.) — Roma, Cem. Calixto ? (Biandini).
526 — Garr. Vetri, 39,3 — (Pp) — Roma (Boldetti).
527 — Garr. Vetri, 39,7 — (Pp) — Roma, Cem. Calixto ? (Boldetti).
*528 — Descripc. Vopel p. 108 n.° 366 — (Pp ?) — Roma, Palatino.
*529 — Descripc. BullArCr. 2 (1877) 50 — (Pp) — Roma, Cem. Trasone.
*530 — Descripc. Frag. BullArCr. 6 (1881) 119 — (Pp s?) — IV — Roma Tíber.

APENDICE

I

Monumentos con representación cierta de S. Pedro pero sin determinación seguramente pretendida por el artífice

ESCULTURA

AIX-EN-PROVENCE

MUSEO

Ap 1 — Frag. F (oo) — WS 137,8 — (A) —
Ap 2 — Frag. C — Le Bl.G. 52,2 — (A) — f. IV —

AMHERST

COL. FINE ARTS DEPT.

*Ap 3 — Frag. C — The Walters Art Gall. lám. 5 n.° 33 — (A) — f. IV — Arlés?

AQUILEYA

MUS. ARQ.

*Ap 4 — Frag. PC o C — RivAc. 14 (1937) 227-241 fig. 1 — (A) — f. IV —

ARLES

EX-CONVENTO DE MÍNIMOS

Ap 5 — Frag. C — 33 — WS 20,4 — (A) — 370-390.

HÔTEL DU NORD

*Ap 6 — Frag. (oo) — Benoit, Arlés p. 42 n. 2 — (A?) —

MUS. ART. CRIST.

*Ap 7 — Sarc. (5) Concordius CP — 4 — WS 34,3 — (A Tr) — 370-390 — S. Honorato.

Ap 8 — Frag. (48) C — 16 — WS 238,5 — (A) — f. IV — Arlés.
Ap 9 — Frag. S — 60 — WS 238,2 — (A) — f. IV —

BERLIN

Mus. Kais. Fried.
Ap 10 — Frag. (I. 2430) C — WS 31,2 — (A) — c. 400 — Constantinopla. Psamatie

MADRID

Mus. Arq.
*Ap 11 — Sarc. C =23= Bovini, fig. 51 — (A Tr?) — prim. mit. s. V — Puebla Nueva.

MANOSQUE

Iglesia
*Ap 12 — Sarc. S — WS 192,6 — (A) — f. IV —

MANZIANA (Bracciano)

Villa Tittoni
Ap 13 — Frags. PC — Inst. Neg. 59.926 y 927 — (A) — teodos.

MARSELLA

Mus. Borély
*Ap 14 — Sarc. (40) PC — 109 — WS 154,2 — (A Tr?) — f. IV — Cripta S. Víctor.

NARBONA

Igl. S. Pablo y Sergio
*Ap 15 —Sarc. C — WS 26,3 — (A?) — 340-360 — Cem. paleocrist. de S. Pablo.

NIMES

Catedral
Ap 16 — Sarc. CP — WS 43,5 — (A) — f. IV — Chateau de Candiac.

PALERMO

Catedral. Cripta
Ap 17 — Sarc. Tagliavia S — WS 239,2 — (A) — f. IV —

PARENZO

Mus. Civico
Ap 18 — Frag. PC — Schöneb. Mail. (1935) fig. 20 — (A) — 370-390 —
Ap 19 — Frag. A — Atti e Mem. Istriana 24 (1908) fig. p. 186 — (A) — f. IV —

RAVENA

Quadrarco Braccioforte
Ap 20 — Sarc. Pignatta — FelixRav. 26-27 (1958) figs. 38, 40, 41, 51, 53, 66 — (Pp) — 390-400 —

ROMA

CEM. CALIXTO

*Ap 21 — Frag. PC — (A) — (oo) —
*Ap 22 — Frag. PC — (A) — (oo) —

CEM. CIRIACA

Ap 23 — Frag. C pil. — WS 31,8 — (A) — seg. mit. IV —

CEM. DOMITILA

Ap 24 — Frag. — WS 18,4 — (A) — (oo) —
*Ap 25 — Frag. — WS 28,1 — (A) — mit. IV? —
*Ap 26 — Frag. — WS 28,2 — (A) — mit. IV? —

CEM. «MARCO Y MARCELIANO»

Ap 27 — Frag. PC — WS 31,10 — (A Tr?) — teodos. — (oo)—
Ap 28 — Frag. C — WS 125,1 — (A G?) — seg. mit. IV —

CEM. S. SEBASTIAN

*Ap 29 — Frag. C — WS 284,5 — (A) — 350-370.
Ap 30 — Frag. — WS 295,1 y 20,6 — (A) —
*Ap 31 — Frag. PC — Inst. Neg. 59.1483 — (A) — (oo) —

MUS. CAMPOS. TEUT.

Ap 32 — Frag. (5) C — 59 — WS 31,5 — (A) — teodos.? — (oo)

MUS. LETRAN

Ap 33 — Frag. Lat. 166B A — WS 18,3 — (A) — f. IV — Vatic.
Ap 34 — Frag. Lat. 169B S — WS 239,1 — (A) — teodos. —
Ap 35 — Sarc. Lat. 216 C — WS 32,1 — (A) — seg. mit. IV — Vaticano.

MUS. TORLONIA

Ap 36 — Frag. S — WS 18,2 — (A) — f. IV —

VIENNE

MUS.

Ap 37 — Sarc. frag. C — WS 240,1 (A G?) — teodos. —
Ap 38 — Frag. PC — Inst. Al. Arq. SR 335/3 (1931) — (A) — (oo) —

DESTRUIDOS O DESAPARECIDOS

Ap 39 — Frag. — Le Bl. G. n.° 94 — (Tr?) — Goudargne, Monast. Notre-Dame—(oo)—
Ap 40 — Sarc. S. Juan de Réome PC — Le Bl. G. n.° 1 — (A)— teodos. — Moutier St. Jean.
Ap 41 — Sarc. C esp .— WS II-325-204 — (A) — f. IV — Roma, Bas. Vaticana.
Ap 42 — Sarc. C or. — WS II-292-183 — (A) — f. IV — St. Rémy.

FRESCOS

ROMA

Ap 43 — Cem. Domitila — WP 126 — (A) — seg. mit. IV —
Ap 44 — Cem. Domitila — WP 193 — (A) — seg. mit. IV —
Ap 45 — Cem. Domitila — WP 225,1 —(A) — seg. mit. IV —
Ap 46 — Cem. Hermetes — WP 152 — (A) — seg. mit. IV —
Ap 47 — Cem. «Marco y Marcel» — WP 177,1 — (A) — seg. mit. IV —
Ap 48 — Cem. «Marco y Marcel» — WP 177,2 — (A) — seg. mit. IV —
*Ap 49 — Oratorio desaparecido — BullArCr. 1 (1876) 37-58 y lám. 6-7 — (A) — IV.

METALES

ROMA

Ap 50 — Estatuilla (perdida) — Garr. 468,8 — (A Tr?) — IV-V — Roma (Brüls).
*Ap 51 — Friso oro (perdido) — LibPont. I 233 — (A) — V — Roma, S. Pedro.

MOSAICOS

NAPOLES

*Ap 52 — Basil. Severiana. Abside (perdido) — Christa Ihm, Die Programme (1960) cat. XXXII — (A) — IV-V.

RAVENA

*Ap 53 — Igles. S. Francisco. (perdido) — FélixRav. fasc. 17 (1955) 67 — (Pp) — V.

ROMA

*Ap 54 — Igles. Sta. Sabina. Abside. (perdido) — Christa Ihm, Die Programme (1960) cat. XV — (A) — V.
*Ap 55 — Maus. Constantina. Bovedilla sobre sarcófago. (perdido) — RevArchéol. 35 (1878) 362 — (A) — f. IV.

TERRACOTA

GINEBRA

Mus. de Arte y de Hist.
Ap 56 — Lámp. — RivAc. 20 (1943) 337, fig. 4 (Garr. 473,5) — (A) — IV-V—Ginebra.

LONDRES

Mus. Brit.

Ap 57 — Lámp. — Dalton, p. 146, n.° 791 — (A) — IV-V —

ROMA

Mus. Nac. Termas

Ap 58 — Lámp. — Garr. 473,1 — (A) — IV-V.
Ap 59 — Lámp. — Garr. 473,2 — (A) — IV-V.

DESAPARECIDO

Ap 60 — Lámp. — DACL 3/2 fig. 3476 — (A) — IV-V — Roma.

II

Monumentos con composiciones en las que probablemente entra S. Pedro, pero sin poderlo determinar con seguridad

ESCULTURA

APT

Mus.

*Ap 61 — Sarc. E — Benoit, Arles lám. 28,3 — (Pp?) — f. IV — Sannes.

ARLES

Mus. Art. Crist.

Ap 62 — Sarc. (12) E — 79 — WS 41,3 — (Pp?) — IV-V.
Ap 63 — Sarc. (13) E — 76 — WS 245,2 — (Pp?) — teodos.
*Ap 64 — Tapa (15) acr. — 96 — WS 55,3 — (Pp?) —
Ap 65 — Sarc. (26) E — 80 — WS 41,1 — (Pp?) — f. IV.
Ap 66 — Tapa (261) acr. — 97 — WS 212,1 — (Pp?) —

Ex-Convento de Mínimos

Ap 67 — Tapa acr. — 95 — WS 20,1 — (Pp?) — f. IV.

Perdido

Ap 68 — Sarc. E — Garr. 403,3 — WS 1-18-6 — (Pp?) —

AVIÑON

Mus. Calvet

Ap 69 — Tapa (7) acr. — WS 140,4 — (Pp?) —
Ap 70 — Tapa (121) acr. — WS 140,5 — (Pp?) —

MARSELLA

Mus. Borély

Ap 71 — Tapa (41) acr. — 120 — Benoit, Arles lám. 34,1 — (Pp?) —

DESAPARECIDO

Ap 72 — Tapa acr. — Lc Bl. G. n.º 61 — WS II-222-138 — (Pp?) —

ROMA

CEM. CALIXTO

Ap 73 — Sarc. frag. E — WS 159,2 — (Pp?) — preteodos.? —
Ap 74 — Tapa acr. — WS 170,1 — (Pp?) —
Ap 75 — Tapa acr. — WS 172,4 — (Pp?) —

CEM. «MARCO Y MARCEL.»

Ap 76 — Tapa acr. — WS 49,1 — (Pp) —

CEM. PRETEXTATO

Ap 77 — Tapa acr. — WS 300,2 — (Pp?) —

CEM. S. SEBASTIAN

Ap 78 — Tapa acr. — WS 140,2 — (Pp?) —
Ap 79 — Tapa acr. — WS 282,4 — (Pp?) —
*Ap 80 — Sarc. E — RivAc. 27 (1951) fig. 4-6 — (Pp?) — 392.

CEM. S. VALENTINO

Ap 81 — Sarc. E — WS 60,5 — (Pp?) — princ. V —

IGL. STA. INÉS

Ap 82 — Tapa acr. — WS 140,1 — (Pp?) —

IGL. S. PEDRO VATICANO

Ap 83 — Sarc. E — WS 32,2 — (Pp?) — teodos. —
*Ap 84 — Sarc. E y acr. — Josi, Scavi Grotte (1944) 3 — (Pp?) — c. 350 —

MUS. CAMPOS. TEUT.

Ap 85 — Tapa acr. — 25 — WS 172,5 — (Pp?) —

MUS. LETRÁN

Ap 86 — Tapa acr. Lat. 78 — WS 172,1 — (Pp?) —

S. MAXIMINO

BASÍLICA. CRIPTA

Ap 87 — Tapa acr. — WS 39,2 — (Pp?) —
Ap 88 — Tapa acr. —WS 244,2 — (Pp?) —

SERVANNE

CASTILLO (Conde Révoil)

Ap 89 — Sarc. E — Benoit, Arles — 77 — WS 245,3 — (Pp?) — IV-V.

SPALATO

MUS.
*Ap 90 — Sarc. lat. — WS 238,1 — (Pp?) — seg. mit. IV —
Ap 91 — Sarc. E — WS 245,1 — (Pp?) — IV-V.

VITERBO

MUS CIVICO
Ap 92 — Sarc. frag. E — WS 41.2 — (Pp?) — IV-V.

PERDIDOS?

*Ap 93 — Tapa acr. — WS 236,7 — (Pp?) —

PLACAS CON GRABADOS

AQUILEYA

PROP. PRIVADA?
*Ap 94 — Epitafio — Garr. 485,14 — (Pp?) —

ROMA

MUS. LETRÁN
Ap 95 — Epitafio de Victoria — Garr. 485.1 — (Pp?) —
Ap 96 — Epitafio — Garr. 485,3 — (Pp?) —
Ap 97 — Epitafio de Bessula — Garr. 485,7 — (Pp?) —

FRESCOS

ROMA

*Ap 98 — CEM. CIRIACA — WP 205 — (Pp?) —seg. mit. IV —
Ap 99 — CEM. MAIUS — WP 245,2 — (Pp?) — seg. mit. IV —

METALES

GRADO

CATEDRAL STA. EUFEMIA
*Ap 100 — Relicario plata — ByzZeit. 32 (1932) lám. 3,2 — (Pp?) — pr. V — Grado.

ROMA

MUS. CRIST. VAT. LIB. BIBL.
*Ap 101 — Mango de lámp. bronce — Garr. 471,2 — (Pp?) — IV-V.

III

Monumentos inciertos por el tema o por la datación

ESCULTURA

ARLÉS

Mus. Art. Crist.

Ap 102 — Sarc. (6) «S. Cenesio» C — 2 — WS 32,3 — (A) — c. 340 — S. Honorato.
*Ap 103 — Sarc. (10) «Sta. Dorotea» Cp — 9 — WS 38,1 — (A) — c. 350 — S. Honorato.
Ap 104 — Sarc. (28) F2 — 46 — WS 15,2 — (Voc. Pedro y Andrés?) — seg. mit. IV — Servannes.
Ap 105 — Frag. C — 26 — Benoit, Arlès, lám. 14,4 — (Le?) — Arlés.

AQUILEYA

Mus. Arq.

*Ap 106 — Relieve — Russi, F. Aquileia nostra 22 (1951) 31-40 — (Pp?) — f. IV?.

BERLIN

Mus.

*Ap 107 — Frag. (6686) — RivAc. 4 (1927) 65, fig. 4 — (Pp?) — c. 330 ? — Roma.

BRUSA

Mus.

*Ap 108 — Relieve frag. — Kollwitz, Oström. lám. 51,1 y 2 — (Tr o Pp)—mit. V —Nicea.

CAIRO

Mus.

*Ap 109 — Relieve C — Quibell, J. Saqqara (1907-1908) lám. 31,6 — (A inscr.)— Saqqara.

CONSTANTINOPLA

Mus. Arq.

*Ap 110 — Relieve frag. 2462 — Kollwitz, Oström, lám. 48 — (A) — seg. mit. IV — Constantinopla.
*Ap 111 — Relieve 5422 — Nezih Firatti, CahAr. 11 (1960) fig. 4 — (Pp?) — V-VI — Constantinopla.
*Ap 112 — Relieve 5423 — id. fig. 5 — (Pp?) — V-VI — Constantinopla.

LENINGRADO

Mus. Ermitage

*Ap 113 — Placa grab. — DACL 2/2 (1910) fig. 2209 — (Ag) — V-VI — Querson.

LOUDUN

Jard. Castillo

*Ap 114 — Sarc. S. Filiberto — Le Bl. G. n.° 95, lám. 23, 1-3 — (F) — V —

MARSELLA

Mus. Borély

Ap 115 — Sarc. (35) Pil. — 112 — WS 244,1 — (A) — IV-V.

Perdido

Ap 116 — Sarc. E — Le Bl. G. n.° 67 (Garr. 342,2) — (Pp?) — Marsella.

MONTE ATOS

Monast. Xeropotamu

*Ap 117 — Frag. — Kollwitz, Oström. lám. 55,2 — (Sa?) —

OXFORD

Pusey House. Col. Wilshere.

*Ap 118 — Placa Lygurius — WS 31,7 — (Pp?) — Roma.

RAVENA

Igl. Sta. Maria in Porto fuori.

Ap 119 — Sarc. Pietr. Peccat. — WS 253,4 — FelixRav. 26-27 (1958) figs. 28-30 — (Trpa) — 410 —

ROMA

Cem. Calixto

Ap 120 — Frag. F2 — WS 105,6 — (Le?) — 330-340 — (oo) —

Cem. Domitila

*Ap 121 — Sarc. frag. C — WS 124,1 (A G ?) — 330-340.

Cem. S. Sebastián

Ap 122 — Frag. — WS 166,2 — (Tr? accl.?) — (oo) —

*Ap 123 — Frag. — Ladner, Papstb. (1941) lám. 1 (b,c) — (P?) — pre — (oo)

Mus. Letrán

*Ap 124 — Sarc. Lat. 183 F — WS 8,4 — (G?) — 320-330.

*Ap 125 — Frag. Lat. F2 — WS 86,2 — (G? Ar?) — c. 310? — Porto.

Villa Doria Pamphili

*Ap 126 — Frag. F2 — WS 86,1 — (Ar? G?) — c. 310? —

TARRAGONA

Mus. Arq.

*Ap 127 — Sarc. de Leucadio E =34= WS II-199-117 — (Tr?) — Tarragona.

VENECIA

Igl. S. Marco

*Ap 128 — Arquitrabe portal izq. — Lucchesi (1942) lám. 7 — (Pp) — V, XIII ? —

*Ap 129 — Columnas del Ciborio — Lucchesi (1942) lám. 1-6 — (La Malco G Llor A) — V, XIII ? —

OTRAS ESCULTURAS

ROMA

Mus. Nac. Termas
Ap 130 — Epitafio de Prisco — WS III-8-225 — (P?) — IV-V.

SAN VITTORINO

Cement.—Igles. de Amiternum
*Ap 131 —Placa de mármol — EncCatt. I 1075 — (Pp?) — V-VI — Amiternum.

SPALATO

Ap 132 — Peine madera — N. BullAr. 8 (1902) fig. p. 41 — (Pp?) — V? — Salona.
Ap 133 — Peine madera — N. BullAr. 8 (1902) fig. p. 41 — (Pp?) — V? — Salona.

FRESCOS

ALBANO

Ap 134 — Cem. Senatore. Cripta. — N. BullAr. 8 (1902) lám. 3 — (A) — V? —
Ap 135 — Cem. Senatore. Cubiculo. — N. BullAr. 8 (1902) lám. 5 — (Pp inscr.) —V?—

ALEJANDRIA

*Ap 136 — Cem. Karmouz (destr.) — BullArCr. 3 (1865) fig. 5 — (P Andr.) — V-VI —

ROMA

*Ap 137 — Cem. Calixto — WP 237,2 — [fig. 37] — (F?) — f. IV —
Ap 138 — » » — WP 243,1 — (P?) — seg. mit. IV —
*Ap 139 — Cem. Domitila — WP 127,1 — (Pp?) seg. mit. IV —
Ap 140 — » » — WP 127,2 — (F?) — seg. mit. IV —
*Ap 141 — » » — WP 154,2 — (P?) — seg. mit. IV —
Ap 142 — Cem. «Marco y Marceliano» — WP 216,1 y 2 — (F?) — seg. mit. IV —
*Ap 143 — Cem. S. Sebastián. «Domus Petri». — N. BullAr. 15 (1909) lám. I-IV — (Ll?) — IV.
Ap 144 — Cem. S. Sebastián. Platonia. — N. BullAr. 22 (1916) lám. 3; 23 (1917) lám. 4-7 — (A Tr?) — f. IV —
Ap 145 — Cem. Tecla. — WP 234,3 — (F?) — seg. mit. IV —
Ap 146 — Cem. Via Latina Nuevo. — Ferrua (1960) — (F?) — f. IV —

GLIPTICA

LUGAR DESCONOCIDO

*Ap 147 — Onice — Garr. 478,13 — (Ag) — V? —
Ap 148 — ? — Garr. 478,37 — (P) — V? —

MARFILES

BRYN ATHYN

COL. PITCAIRN
*Ap 149 — Placa. — Volbach. Elfenb. (1952) n.° 134 lám. 40 — (P) — V-VI — Col. Stroganoff Roma.

CASTELLAMMARE

CATEDRAL. SALA CAPITULAR
*Ap 149 bis — Placa de cofrecillo — Osserv. Rom. 26 gennaio 1962 p. 5 — (Abrazo Pedro y Pablo) — V-VI.

COLONIA

MUS. SCHNÜTGEN
Ap 150 — Placa. — Volbach. Elfenb. n.° 136 lám. 42 — (Pp) — V-VI.

DIJON

ARCH. DEPARTAM.
Ap 151 — Placa de libro. — Volbach. Elfenb. n.° 148 lám. 49 — (A) — V-VI.

FLORENCIA

BARGELLO
*Ap 152 — Placa. — Volbach. Elfenb. n.° 231 lám. 64 — (G) V? - IX? — Col. Carrand.

MILAN

CATEDRAL. TESORO
Ap 153 — Placa de libro. — Volbach. Elfenb. n.° 119 lám. 37 — (Tr?) — V-VI.

PARIS

MUS. LOUVRE
Ap 154 — Placa. — Volbach. Elfenb. n.° 124 lám. 36 — (Pp?) — V — Puy.
Ap 155 — Placa. — Volbach. Elfenb. n.° 123 lám. 35 — (P?) — V —Col. S. Víctor Gay.

ROMA

MUS. NAC. TERMAS
Ap 156 — Placa (disco). — Volbach. Elfenb. n.° 210 lám.. 59 — (P?) — IV — Catacumbas Roma.

METALES

ADANA

Mus.

*Ap 157 — Placa plata. — P. Bamm, Welten des Glaubens (1959) fig. pág. 92 — (Pp) V-VI — Cirga —

BONN

Mus. Provin.

*Ap 158 — Placas. — W. Neuss, Die Anfänge (1933) fig. 30 — (F?) — IV-V — Kastel (Cerca de Maguncia).

COLONIA

Mus.

*Ap 159 — Placa. — F. Fremersdorf (1956) lám. 1,3 — (Pp?) — IV— Colonia.

EDIMBURGO

Mus. Nacion.

Ap 160 — Jarro pl. — ArtBull. 20 (1938) 222, fig. 34 — (F?) — V — Traprain.

FLORENCIA

Mus. Arq.

*Ap 161 — Lámp. de bronce de Valerius Severus. — Volbach, Frühchr. (1958) fig. 12 der. — (Pp?) — V — Roma.

LENINGRADO

Mus. Ermitage

Ap 162 — Relicario pl. — DACL 3/2 fig. 3351 — (Pp) — V-VI — Sebastopol.

ROMA

Mus. Crist. Vat. Libr. Bibl.

*Ap 163 — Medalla — BullArCr. 7 (1869) lám. 2,5 — (F?) — V-VI — Col. Barberini.

LUGAR DESCONOCIDO

*Ap 164 — Estatuilla — DumbOaksPap. 30 (1959) fig. 17 — (P?) — V? — Charsada (India).

MINIATURAS

FLORENCIA

Mus. Arq.

Ap 165 — Frag. de papiro — BollArte. 5 (1925-26) 191-192, fig. 3,4 — (A) — V-VI —

S. PABLO EN LAVANTTAL

ABADIA

Ap 166 — Minia. en Ambros. De Fide cath., fol. 72v — R. Eisler, Die Illum. Hands. Leipzig (1907) lám. 8 — (Pp) — V-VI —

M O S A I C O S

ROMA

Ap 167 — HIPOGEO DE LIVENZA — AttPontAccR. Ser. III (Rendiconti) 2 (1923-1924) 57-82; fig. 7 y lám. 4 — (F?) — IV-V —

TEANO

Ap 168 — CASA DE NICOLA MATTOLA — Spinnazola, V., Not. Scav. (1907) fig. 4 — (Pp?) — IV-V —

D E S A P A R E C I D O S

RAVENA

*Ap 169 — BAPTIST. ORTODOXOS — C. Ricci, Tavole Stor. Rav. 2 (Roma 1931) p. 35 — (Ag?) — V.

ROMA

*Ap 170 — IGL. S. JUAN DE LETRÁN. ABSIDE. — Crescimbeni (Roma 1723) 108 — (A?) — f. IV —
*Ap 171 — IGL. S. PABLO F. L. M. ABSIDE. — WM II fig. 180 — (Pp?) — f. IV —
*Ap 172 — IGL. S. PEDRO VATICANO. ABSIDE. — WM I fig. 114 — (Pp?) — mit. IV.
*Ap 173 — IGL. S. PEDRO. ARCO TRIUNFAL. — WM I p. 359-361 — (P?) — mit. IV.
*Ap 174 — IGL. S. PEDRO. CONFESION. — CahAr. 10 (1959) figs. 8 y 47 — (Pp?) — mit. IV.
*Ap 175 — IGL. STA. PUDENCIANA. — Garr. 209 — (P?) — IV.
*Ap 176 — IGL. STA. SABINA. ARCO TRIUNFAL. — Ciampini, Vet, Mon. I (1690) lám. 47 — (A?) — pr. V.
*Ap 177 — MAUS. CONSTANTINA. — WM III, 5 — (Ll?) — f. IV.

SAN PRISCO

*Ap 178 — IGL. S. PRISCO. — Garr. 254 — (A)— V-VI.
*Ap 179 — IGL. S. PRISCO. — Garr. 255 — (A) — V-VI.

TOULOUSE

*Ap 180 IGL. NOTRE DAME DE LA DAURADE. — Art.Bull. 13 (1931) figs. 1 y 2 — (Pp) — V-VI.

T E J I D O S

BERLIN

Mus. Kais. Fried.

*Ap 181 — Frags. Lino — Strzygowski, Or. o Rom. (1901) lám. 5 — (Tr?) — f. IV?.

LONDRES

*Ap 182 — Mus. Vict. y Albert. — A. F. Kendrick, Textiles 3 (1922) lám. 20 — (A inscr.) — V-VI.

T E R R A C O T A

ATENAS

Stoa de Atalos

*Ap 183 — Lámp. — JourRomSt. 49 (1959) lám. 5,7 — (P?) — IV-V — Atenas. Agora.

BERLIN

Mus. Kais. Fried.

Ap 184 — Ampolla (I. 2471) — Wulff I n.° 1352 lám. 67 — (P) — V-VI — Esmirna.
Ap 185 — Lámpara (I. 3430) — Wulff I n.° 1227 lám. 59 — (Pp?) — V-VI — Esmirna.

CARTAGO

Mus. Lavigerie

Ap 186 — Lámpara. — RevArtChr. 3 (1892) fig. p. 137 — (P?) — V-VI —

PARIS

Mus. Louvre

*Ap 187 — Ampolla. — Coche de la Férté (1958) n.° 64 — (P) — VI? — Esmirna.

ROMA

Mus. Crist. Vat. Libr. Bibl.

Ap 188 — Lámpara. — Garr. 476,5 — (P?) — IV-V —

SIRACUSA

Mus. Nac.

*Ap 189 — Lámpara. — O. Garana (1954) fig. 3 — (P?) — IV-V.

V I D R I O S

ROMA

Mus. Campos. Teut.

Ap 190 — Frag. — RömQu. 6 (1892) lám. 3,2 — (Tr?) — V.

Mus. Crist. Vat. Libr. Bibl.

Ap 191 — Frag. (783) — AttPontAccR. Ser. III (Rendiconti) 27 (1955) 257 fig. 2 — (Tr?) — IV-V.

Ap 192 — Frag. (390) — Garr. 464,3 — (Tr?) — V — Ostia.

VIDRIOS DORADOS

AQUILEYA

Mus. Arq.

Ap 193 — Fondo. — BullArCr. 3 (1878) lám. 5,1 — (F?) — Aquileya.

COLONIA

Mus. Wallraf-Richartz

Ap 194 — Fondo. — Morey-Ferrari (1959) n.º 421 — (F?) — IV — Müngersdorf.

CRACOVIA

Mus. Czartoriski

Ap 195 — Fondo. — Vopel (1899) 111 n.º 438 — (Pp?) — IV-V.

LONDRES

Mus. Brit.

Ap 196 — Fondo. — Morey-Ferrari n.º 312 — (F?) — IV? — Col. Matarozzi. Urbania.

OXFORD

Mus. Ashmolean. Col. Wilshere de la Pusey House.

Ap 197 — Fondo. — Morey-Ferrari n.º 366 — (F?) — IV — Col. Recupero. Catania.

Ap 198 — Frag. — Morey-Ferrari n.º 361 — (Pp s?) — IV-V — Roma.

ROMA

Mus. Campos. Teut.

Ap 199 — Frag. — Morey-Ferrari n.º 212 — (Pp?) — IV.

Mus. Crist. Vat. Libr. Bibl.

Ap 200 — Frag. (2115) — Morey-Ferrari n.º 199 — (Pp?) —

Ap 201 — Frag. (2114) — Morey-Ferrari n.º 200 — (Pp?) —

PERDIDOS?

Ap 202 — Frag. — Garr. 186,5 — (Pps?) — Roma (Mus. Kircheriano).

Ap 203 — Frag. — Garr. 186,9 — (Pps?) — Roma (Mus. Kircheriano).

Ap 204 — Cajita. — W. Neuss, Die Anfänge (1933) fig. 12-14 y 16 — (Pp F Ar?) — V-VI — Neuss.

NOTAS AL CATALOGO

5 - G. Greselin, *Frammenti inediti di sarcofagi cristiani antichi del Regio Museo di Aquileia*: RivAc. 14 (1937) 227-241.

6 - J. Doignon, *Un sarcophage paléochrétien d'Arles avec iconographie paradisiaque conservé au Chateau de la Tourette (Rhône)*: RevArchéol. de l'Est et du Centre-Est 11 (1960) 114-133. Es un sarcófago estrigilado del que Wilpert conoció solamente un imperfecto dibujo de Clement Jayet. En el centro, en un clípeo, marido y mujer difuntos. Bajo el clípeo hay dos ciervos bebiendo. En el panel de la izquierda, S. Pedro, señalando hacia el centro con ambas manos y con un fajo de volúmenes a los pies. En el panel de la derecha, S. Pablo, con volúmenes en las manos y *capsa* a los pies. Una particularidad muy notable es que en el fondo del panel ocupado por S. Pablo, se han labrado las cañas que lo caracterizan en su escena de martirio.

7 - Los sarcófagos y fragmentos de Arlés y Marsella van seguidos a veces de un número entre paréntesis, que indica el número en el Museo y de otro número entre guiones, que indica el que llevan en la obra de F. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* (Paris 1954).

8 - F. Benoit, *o. c.* p. 44, da noticia del hallazgo en las excavaciones de 1936-1937, en la capilla de Nôtre-Dame de Grace, del epitafio de Geminus, administrador del tesoro de las Cinco Provincias, transferido a Arlés como Prefecto del Pretorio hacia 395.

14 - En 1936 fue completado el fragmento de Arlés con un calco de otro fragmento conservado en el Mus. de Aix, con la escena de los tres jóvenes hebreos que se niegan a adorar la estatua de Nabucodonosor. H. v. Schönebeck fue quien descubrió la pertenencia de los dos fragmentos a un mismo sarcófago. J. Wilpert da la reconstrucción con los dos fragmentos en el Vol. III, p. 24, fig. 242, pero inexacta, como advierte Benoit, porque añade la figura de Nabucodonosor que no existe en el original. Es evidentemente de época preconstantiniana, como lo demuestra Gerke y no de los últimos tiempos constantinianos como pretendía E. Dinkler, *Die ersten Petrusdarstellungen*, p. 35, siguiendo a Schönebeck y Kollwitz, que cita en la n. 3. La escena central se suele denominar, siguiendo a Wilpert, «el adiós de Cristo a los discípulos»; así la interpreta también Benoit y otros muchos. La escena es una proskínesis, como lo muestra J. Kollwitz. *Christus als Lehrer*, p. 52 y K. Wessel, *Christus Rex.*, col. 119-124.

20 - La escena central es la escena del gallo, del que quedan aún restos. La de la derecha, reconstruida por Wilpert como escena del Lector podría ser también escena de Prisión; por paralelismo con el sarcófago de Balazuc, del Museo de Lyon, y por la misma posición del soldado, demasiado vuelto hacia su izquierda para ser escena de prisión, creo casi segura la escena del Lector, como también Benoit lo supone.

27 - WILPERT reconstruyó dos sarcófagos diferentes a partir de los dos fragmentos principales, pero se trata de un sólo sarcófago, como puede verse en la lám. 6,1 de BENOIT; el sarcófago había sido descrito por PEIRESC en el s. XVII, antes de su destrucción (Cfr. BENOIT, núm. 10).

30 - BENOIT advierte que la reconstrucción de WILPERT es inexacta, puesto que la escena de la viuda de Naim va junto a la del gallo y la del ciego. En 1934 se encontró un tercer pequeño fragmento (Inv. Mus. 1934, 138,1).

31 - La reconstrucción de los dos pequeños paneles de la izquierda y la terminación de los dos de la derecha están plenamente justificados por el dibujo dejado por PEIRESC, Bibl. Nat. lat., 6012, fol. 45.

33 - BENOIT, erróneamente dice en la p. 42, núm. 28: «Fragment de la mission des apôtres... ce fragment appartient à la partie droite d'un sarcophage représentant les apôtres, groupés deux par deux dans les niches et tenant le volumen...» Evidentemente se trata de la escena de martirio, siendo manifiesto que el personaje de la derecha tiene túnica succinta y clámide.

37 - E. LE BLANT, *Note sur un sarcophage chrétien jadis conservé a Auch*: Bul. Archéol. du Com. des trav. hist. et scient., 1889, pp. 33-34: copia un dibujo de PEIRESC, Bibl. Nat. ms. 5173, fol. 9 (y 10) de un sarcófago que se conservaba en la iglesia de Saint-Orens y del que considera, con razón, una parte, el fragmento hoy conservado en el museo. LE BLANT enumera solamente las escenas de Moisés, Caná, Orante, Panes y Lázaro; pero en el dibujo se ve claramente que la primera escena de la izquierda es el milagro de la fuente, la segunda el sacrificio de Isaac y a continuación Caná, Orante, Panes y Lázaro.

38 - Los números entre paréntesis que siguen a las piezas, significan siempre el número en el museo correspondiente.

45 - Los sarcófagos y fragmentos de España van seguidos de un número entre dos trazos paralelos, que remiten al número correspondiente de la obra de G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani della Spagna* (Città del Vaticano 1954).

47 - WILPERT lo sitúa equivocadamente en: Ardèche. Chateau Grozon. El fragmento de la izquierda pertenece a la escena del Bautismo del Señor y no puede ir por tanto junto con el del milagro de la fuente. Cfr. J. DE FONT-REAULX, *Un nouveau sarcophage chrétien*: Bull. de la Soc. d'Archéologie et de Statistique de la Drome, 62 (1930) 415-417 y fig. 3.

48 - Adopto la denominación anticuada de Kaiser Friedrich Museum, como la más fácil para identificar las piezas en el Catálogo de WULFF, hasta ahora insustituible. Los Museos berlineses han pasado por diversas vicisitudes, especialmente después de la guerra. Algunas de las piezas se han perdido, otras han quedado diversamente distribuidas en los Museos de la zona Este y zona Oeste. El 48 tiene en WULFF, *Altchristliche und Mittelalterliche, byzantinische und italianische Bildwerke* (Berlín 1909) el núm. 29. E. KITZINGER, DumbOaksPap. 14 (1960) 40-41, lo considera de mediados del s. V.

Muy buena reproducción fotográfica, con detalle de la cabeza de S. Pedro, en G. FRANCOVICH, *Studi sulla scultura Ravennate;* FelixRav. 26-27 (1958) 72, fig. 61 y 75, fig. 63.

49 - WULFF, núm. 1622.

53 - A. C. SOPER, *The Latin Style on Christian Sarcophagi of the fourth century*: ArtBull. 19 (1937) 148-202.

59 - BOVINI no ofrece ninguna reproducción fotográfica de este sarcófago en su obra sobre los sarcófagos españoles. El campo de estrígiles dibujado por WILPERT a la izquierda existe en realidad; falta únicamente el panel figurado.

60 - J. FONTAINE, *Un sarcófago cristiano de Córdoba coetáneo de Osio*: ArcEspAr. 20 (1947) 96-121. Actualmente se halla en el último arco murado de la izquierda, de manera que se puede ver en el interior los relieves paleocristianos y al exterior de la Mezquita el labrado del siglo VII.

60 bis - En prensa ya la presente obra, se ha descubierto en Córdoba, en la Huerta de S. Rafael, un sarcófago columnado constantiniano con las siguientes escenas: Abrahán, gallo, multiplicación de panes y peces, Adán y Eva, fuente. En la escena del gallo, Cristo aparece a la izquierda con el gesto oratorio y el volumen en la posición de lectura interrumpida; le separa de S. Pedro un árbol, sobre el cual está el gallo; a la derecha está S. Pedro, con vara en la izquierda y la derecha (rota) tocando la barba (todas las cabezas están rotas parcial o totalmente). En la escena de la fuente, además de las dos pequeñas figuras de soldados que beben postrados, hay otro soldado en pie, a espaldas de S. Pedro, cuyo hombro toca con su mano derecha; puede pues considerarse como contaminación con la escena del arresto. Nótese que la escena eucarística ocupa el intercolumnio central y que la escena del gallo está en pendant con la de Adán y Eva.

65 - BOVINI cita por error WS 158,3, que es la cita del =16=, donde cita de nuevo WS 158,3, esta vez correctamente. En 1943 el sarc. ha sido empotrado en la pared izquierda del presbiterio. Al ser liberado de la pintura con que modernamente se le había adulterado, aparece manifiestamente su inequívoca procedencia del mismo taller del sarcófago Albani, del Cem. de S. Sebastián, en Roma. La identidad en el modo de tratar el peinado de Cristo y de los apóstoles es tan evidente y definitiva, que sólo la pintura creo que haya podido impedir que no se haya advertido hasta ahora esa idéntica procedencia.

66 - También parece del mismo taller del sarc. Albani, aunque menos claramente que el anterior, porque la semejanza es solamente perfecta en los apóstoles.

68 - El sarcófago está retocado y es difícil de datar. Escenas como la Resurrección de Lázaro presentan una composición más cercana de la que prevalece en el «bello estilo» que de la constantiniana. Parece imposible mantener la datación propuesta por G. BOVINI, *I Sarcofagi cristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti* (1949) núm. 134; entre 320-330.

70 - G. WILPERT, *Restauro di sculture cristiane antiche*: RivAc. 4 (1927) 69-71 y fig. 8, insiste demasiado en las deformaciones producidas por los retoques. Cfr. H. BRUNSTING, *De Oud-Christelijke sarcophaag van Leiden*: Oudheidkundige Mededelingen uit Het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden 40 (1959) 35-40.

71 - Hay otro sarcófago en el Museo (adquirido en Genzano, en 1936, según me comunica amablemente la Srta. MAGDALENA ROCHER-JAUNEAU, Asistente). Un examen directo del original me hace pensar que si no se trata de una total falsificación ins-

pirada principalmente en el sarcófago Lat. 152 (WS 180,2), está de tal manera retocado, que hoy día no se puede contar con él en un estudio iconográfico.

73 - WILPERT erróneamente lo sitúa en S. Félix de Gerona. Nota tal error BOVINI en la p. 130 y ya antes H. SCHLUNK, *El sarcófago de Castiliscar*: Príncipe de Viana 28 (1947) 316, n. 56. El Indice Iconogr. lo recensiona inadvertidamente en ambos sitios.

75 - Cfr. WILPERT, *Cattura e comparsa dei Principi degli Apostoli davanti a Nerone*: ArchEspArtArqueol. 2 (1926) 5-9.

77 - M. LAWRENCE, *A gothic reworking of an early christian Sarcophagus*: ArtStud. 7 (1929)89-103 demuestra que el sarcófago fue retocado por un artista gótico, suprimiendo totalmente el personaje masculino postrado a los pies de Cristo y dejando solamente rastros de la mujer, a la izquierda; por las dimensiones de ésta puede verse que ciertamente la reconstrucción de WILPERT es inaceptable; LAWRENCE reconstruye el sarcófago en la fig. 3, con la escena de la «traditio» en el centro y los dos difuntos a los pies.

78 - No están en WILPERT estos fragmentos. Están empotrados en la Villa Tittoni, y se encuentra la fotografía en el Reparto fotográfico del Inst. Al. de Arq. de Roma, negativos citados.

79 - WILPERT lo reconstruye como escena del gallo; también Benoit lo describe así; sin embargo, la dirección del brazo parece más bien indicar aclamación, sin que nos pueda constar si además en el intercolumnio central estaba el gallo a los pies de Cristo.

80 - Se conoce el dibujo completo de antes de la destrucción. Cfr. LE BL. *G.* núm. 69, pp. 51-52.

88 - Se encuentra aún en los sótanos del Castillo Sforza, en espera de una organización del museo. Presenta aún rastros de doraduras que, probablemente, no son originales.

89 - Cfr. el importante trabajo de H. U. VON SCHÖNEBECK, *Der Mailänder Sarkophag* (Città del Vaticano 1935).

90 - Actualmente sirve de altar en la nave izquierda de la contigua iglesia de Sta. María de los Milagros.

91 - M. MARCEL GOURON, director de los Archivos y conservador de las Antigüedades de la prefectura de l'Hérault, me comunica amablemente que este sarcófago se encuentra en la capilla de la Institución Saint-Francois, 18 ancien chemin de Castelnau. Fue comprado por PRÉVOST en Bagnols-sur-Cèze (Gard) en 1900-1905.

92 - Evidentemente, H. v. CAMPENHAUSEN, *Passionsarkophage*, p. 45, n. 17, al apoyar a LE BL. *G.* núm. 191, en su interpretación petrina de la escena de Prisión, tiene perfecta razón contra STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten*, p. 89, que la consideraba como escena de S. Pablo.

93 - WILPERT lo sitúa simplemente en La Huchette, Narbonne. Estaba ya en el Museo de Narbona en el año 1864, fecha de redacción del Catálogo, en el que tiene el núm. 522. Fue descubierto en 1658 en una calle del barrio narbonés llamado entonces de la Huchette. El Conservador del Museo ha tenido la amabilidad de comunicarme estos datos, así como la noticia de que el Museo arqueológico actualmente lleva el nombre de Musée régional de l'Histoire de l'Home, se halla instalado en el antiguo Palacio

de los Arzobispos, y, consiguientemente separado del Mus. Lapidaire, que es sin embargo dependencia del mismo Museo.

96 - La total reconstrucción de WILPERT está plenamente justificada por el dibujo de RULMAN, que reproduce LE BL. *G.* p. 113 y el mismo WILPERT II, p. 319 fig. 200, parte inferior; RULMAN conoció los fragmentos completos de ambos lados, faltando únicamente la escena central.

M. V. LASSALLE, conservador de los Museos de Nîmes, ha tenido la amabllidad de comunicarme la dirección de la Casa Meynier de Salinelles y de confirmarme la existencia allí de este sarcófago, así como la exacta situación del sarcófago siguiente, en la capilla Saint-Bauzile, en el «quartier des quatre Fontaines».

98 - WILPERT, II pág. 18, fig. 9, rechaza como espúreo este fragmento, a propósito del cual dice incluso que «...fa meraviglia come un tale 'corpus delicti' abbia potuto essere ammesso all'Esposizione [bizant. de Paris 1931]». J. J. RORIMER lo hizo someter a examen de rayos ultravioletas, sin que se obtuviese señal ninguna contraria a su antigüedad. Envió el fragmento a WILPERT para que pudiese examinarlo personalmente, y recibió la siguente respuesta: «Avendo potuto esaminare l'originale di un frammento di sarcofago a colonne qui riprodotto e giudicato falso nella sua Introduzione ai sarcofagi cristiani antichi, il sottoscritto dichiara che il detto frammento gli sembra ora autentico. Restano però inconcussi i punti incriminati. In altri termini, l'artista ha riprodotto un modello anteriore, fraintendendolo grossolanamente ed introducendovi un particolare contrario al sistema del l'ornamentazione dei sarcofagi. Chi poi commise il lavoro, non guardò le cose troppo davvicino- fatti che fino ad ora non si erano mai costattati». RORIMER añade: «Professor H. P. L'ORANGE of Oslo is planning to publish the relief, not as a fragment from an Early Christian sarcophagus, but as a part of a frieze dating about A. D. 350». J. J. RORIMER, *The Authenticity of the Chalice of Antioch*, tirada aparte de Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene, Princeton University Press 1954. Probablemente el anatema wilpertiano ha sido la causa del olvido en que generalmente se ha tenido el fragmento, a pesar de que presenta algunas características dignas de tenerse en cuenta en el estudio del tema de la Traditio Legis. No he podido encontrar ninguna referencia sobre este fragmento en el Indice Iconográfico

99 - La reproducción de WILPERT no es buena. Véase la de GINO VINICIO GENTILI, *I sarcofagi paleocristiani di Osimo*: Atti del I Congresso. Naz. Archeol. Crist., Siracusa, 1950 (Roma 1952) 183-189.

101 - C. VERMEULE and D. VON BOTHMER, *Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain. Part Three*: 2: AJA. 63 (1959) 329-348. Publican los citados autores el catálogo de las piezas que formaron un día la colección Wilshere y que hoy día se conservan en su mayor parte en la Pusey House de Oxford. El catálogo de esta colección había sido publicado ya por WEBSTER, T. B. L. *The Wilshere Collection at Pusey House in Oxford*: JourRomStud. 19 (1929) 150-154, lo que no ha impedido el que algunas de las piezas hayan quedado prácticamenete desconocidas. De hecho, WEBSTER olvidó inexplicablemente en su lista la lápida de Lygurius creando la confusión de que hago mención al tratar de ésta. De este sarcófago de friso da una descripción inexacta, interpretando la primera escena a la izquierda como detención de Cristo, siendo sin duda la escena de la Prisión de S. Pedro; en este mismo error incurre VERMEULE y VON BOTHMER, aunque en éstos el

daño queda subsanado por la publicación —la primera, que yo sepa— de la reproducción fotográfica del sarcófago. En el catálogo de WEBSTER este sarcófago lleva el núm. 1; en el de VERMEULE, el núm. 11. No está en el Indice Iconográfico.

102 - WEBSTER, núm. 7, VERMEULE, núm. 9. Este sarcófago —actualmente sólo frente de sarcófago estrigilado— no era totalmente desconocido hasta ahora, como el anterior; lo conoció y describió DE ROSSI, BullArCr. (1866) 33-36 y Garrucci en el núm. 56 del Apéndice del Vol. V (1879) de su Storia dell'Arte. WILPERT dice expresamente que no ha conseguido encontrarlo (WS I, p. 52). El Indice Iconográfico lo trae en Oxford, Col. Pusey House, citando a DE ROSSI, GARRUCCI y WEBSTER, pero sin dar fotografía.

109 - Los cuatro fragmentos que aún se conservan fueron publicados por LE BL. *G.* lám. 1. WILPERT no pudo encontrarlos en su viaje a Poitiers y sirviéndose de un antiguo dibujo de BEAUMÉNI y de la fotografía de los cuatro fragmentos, hizo en su lám. 148,1 una defectuosa reconstrucción de todo el sarcófago de doble friso, insertando equivocadamente los fragmentos. Un conocimiento directo de éstos y el examen atento del dibujo de BEAUMÉNI, me ha permitido restituirlos a su exacto emplazamiento. Cfr.. mi artículo: *Die altchristlichen Fragmente von Poitiers, Anmerkungen zu Wilperts Tafel* 148,1: RömQu. 53 (1958) 221-226 y la propuesta de reconstrucción en: *Notes pour servir a la reconstitution des Sarcophages paléochrétiens de Poitiers*: Dibutade VII, fasc. spéc. Bull. Amis Musées Poitiers 1960 (suppl. au n.° 33, oct.-dec. 1959) 1-10.

112 - Los sarcófagos de Ravena forman un grupo definido y característico y se presentan aislados en varios aspectos, en medio de la producción similar tanto romano-occidental como asiático-constantinopolitana.

Prescindiendo ahora de su peculiar iconografía, dos grandes problemas son ya clásicos en todos los estudios dedicados a los sarcófagos ravenates: el cronológico y el de origen o escuela. Recientemente GÉZA FRANCOVICH se ha aplicado al examen de estas dos difíciles cuestiones y ha publicado sus conclusiones, primero en 1957, en los *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* (Ravena 31 marzo-13 abril) fasc. II, pp. 17-46, con el título «*I primi sarcofagi cristiani di Ravenna*». y, sobre todo, de manera mucho más extensa y detallada, en Felix Ravenna 26-27 (1958) bajo el título *Studi sulla Scultura Ravennate. I. -I sarcofagi*. Es, sin duda, el trabajo más profundo y acertado de los publicados hasta ahora y sus conclusiones creo que pueden considerarse como definitivas en líneas generales.

La principal dificultad para una clasificación cronológica de los sarcófagos de Ravena proviene de la ausencia de esculturas revenates datadas que puedan servir de punto de partida. De ahí que los diversos autores que han intentado tal clasificación, hayan tomado como base aquel o aquellos sarcófagos que por sus características de estilo y composición pudiesen acercarse a algún otro monumento datable de fuera de Ravena. Se comprende que estas aproximaciones hayan dado lugar a diversas hipótesis.

FRANCOVICH hace al principio de su estudio un resumen histórico de los diversos intentos de clasificación, y es, por tanto, inútil repetirlo. Los más recientes trabajos concordaban ya en dar como lapso de tiempo general para el desarrollo de la escultura ravenate el s. V principalmente. M. LAWRENCE, *The sarcofagi of Ravenna* (Nueva York 1945) considera los dos primeros los sarcófagos de S. Francisco y el

último el de Barbaziano, que cree de la mitad del s. VI. G. Bovini, *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica* (Città del Vaticano 1954) los encuadra en el V. J. Kollwitz, *Die Sarkophage Ravennas* (Friburgo 1956) y *La cronologia dei primi sarcofagi cristiani di Ravenna*, en *Corsi di Cult. sull'Arte Ravennate e Bizantina* (Ravena 1956) acepta un período de tiempo sustancialmente idéntico, aunque partiendo del sarcófgao de Pignatta, dc principios del s. V, según él, y estrechamente relacionado con el obelisco de Teodosio de Constantinopla, contra el parecer de Francovich, que opina que «non si potrebbe immaginare contrasto più acuto di quello che esiste tra lo stile di queste due opere» (pág. 51). Francovich adelanta más que ninguno de los modernos la entera serie, haciéndola comenzar hacia 378-380 y terminar a mediados del s. V; me refiero a los sarcófagos figurados no simbólicos, que son los que aquí nos ocupan. No cabe duda de que entre esa serie tan peculiar, los más cercanos a las tradiciones tanto romanas como orientales son los dos sarcófagos de la Iglesia de S. Francisco. Este ha sido el primer acierto de Francovich: los ha tomado como punto de partida; y mediante un inteligente análisis comparativo, ha puesto en evidencia sus semejanzas con los sarcófagos de Asia Menor (labrado colorístico de la decoración vegetal, columnas espirales coronadas por capiteles con dobles volutas de acanto sobrepuestas, etc.) y sus divergencias (relación diversísima arquitectura-figuras, pliegues poco profundos y distanciados de los vestidos) que les acercan a los monumentos constantinopolitanos de fines del IV, sin confundirse con ellos, por su marcada tendencia a la plasticidad: esta plasticidad clasicista los pone en relación, por otra parte, con el movimiento renacentista romano de la segunda mitad del s. IV. Ya la mera unión y fusión de tantas influencias bastaría para constituir un definido carácter local; pero este carácter personal independiente se manifiesta vigorosamente en diversas acentuaciones que no se encuentran en ninguna de las otras escuelas; el gusto por el espacio libre, abstracto, es mucho mayor que en Constantinopla: su vigorosa plasticidad se distingue no sólo de la suave modelación constantinopolitana, sino también de su semejante romana, más fría y menos expresiva.

Los sarcófagos de S. Francisco entroncan, por tanto, con la tradición romano-oriental y forman al mismo tiempo la primera creación local. Por todas estas consideraciones, Francovich los data entre los años 378 y 380 el del altar mayor, y hacia 390 el de la nave izquierda.

Fundamentalmente de acuerdo con todo su razonamiento, no sé, sin embargo, si ese mismo razonamiento no nos debiera conducir a poner ambos sarcófagos al principio de la serie, pero a retrasar un poco sus propias fechas. Francovich ha demostrado bien claro, contra Lawrence principalmente, que no hay por qué ni cómo atribuir tales obras a artistas orientales importados; son fruto de una nueva escuela local, nacida de todas esas influencias pero con personalidad propia. Es un nuevo gusto artístico y no inmaduro ya; por eso precisamente me parece que requiere un cierto tiempo para formarse; no creo que pueda surgir tan de repente, contemporáneo casi con el surgir de las tendencias que le han dado su primer impulso. La datación pues de los sarcófagos de S. Francisco creo que debe retratarse hasta los ultimísimos años del IV o primeros del V.

No he hecho alusión aún al problema de la genuinidad del sarcófago del altar mayor, llamado sarcófago de Liberio. Francovich la defiende decididamente, contra Kollwitz, aunque admitiendo restauraciones abundantes, sobre todo en el lado que

mira al pueblo, en su actual emplazamiento; las atribuye a artista barroco y las cree realizadas con ocasión del traslado del sarcófago desde la capilla del Crucifijo al altar de las reliquias, en 1650. Me inclino abiertamente a aceptar esa genuinidad. Sin embargo, los argumentos de Francovich basados en documentos históricos no parecen probar irrefutablemente. Más convicentes son los estilísticos, sin que lleguen tampoco a disipar totalmente los escrúpulos que producen las consideraciones de Kollwitz.

La cronología de los demás sarcófagos creo se debe aceptar en general, y no parece necesario entrar aquí en más pormenores.

Con lo dicho al resumir la opinión de Francovich sobre los dos sarcófagos de S. Francisco, queda indicada también la solución al problema del origen o escuela.

116 - Alex. Coburn Soper, *The Italo-Gallic school of Early Christian Art*: ArtBull. 20 (1938) 145-192. Cfr. Mario Mazzotti, *La Basilica di Sant'Apollinare in Classe* (Città del Vaticano 1954) 219-220.

No es fácil entender por qué Wilpert excluyó de su Corpus sarcophagorum la mayoría de los sarcófagos de Ravena.

124 - Wilpert da la fotografía del fragmento y lo dice de S. Calixto. No he podido encontrarlo.

127 - He de notar lo mismo que de 124.

132 - La foto de WS 103,5 está completada por lo que toca al soldado de la izq.

133 - Lo mismo que del 124 y del 127.

136 - El fragmento en WS 104,5 aparece completado; en realidad no queda nada de la cabeza de S. Pedro, aunque sí puede averiguarse la dirección de ésta.

141 - WS 114,2 supone gratuitamente Fuente y retoca la foto del fragmento, completando el brazo izquierdo del soldado y el palio de S. Pedro.

152 - Pequeño fragmento inédito en cuanto he podido comprobar.

158 - Wilpert dice que se encuentra en Ciriaca, pero de hecho está en la Basílica de Sta. Petronila, en Domitila.

172 - Pequeño fragmento con la parte inferior sólo de las tres escenas señaladas. Fotografía en el Instituto Alemán de Arqueología. Roma.

175 - No se encuentran en WS éste ni el siguiente pequeño fragmento. El primero conserva la vara, que sostiene Pedro, dirigiéndola hacia arriba, y el segundo parece casi cierto un frag. de la escena del gallo, por el brazo izquierdo del personaje, dirigido hacia abajo. Fotografía en el Instituto Alemán de Arqueología. Roma.

178 - Completado después de la publicación de Wilpert, con otro pequeño fragmento que completa el busto de S. Pedro, con las manos veladas y la cruz. Cfr. L. De Bruyne: RivAc. 16 (1939) 337-345.

179 - Muy probable la reconstrucción total de WS 16,1 por comparación con 16,2.

186 - Wilpert completa la cabeza del gallo, del que apenas queda rastro en el fragmento.

191 - Completado después de la publicación de Wilpert con fragmento de la traditio clavium a la derecha; faltan las cabezas.

192 - Perdido ya en tiempos de la publicación de P. STYGER, *Die altchristliche Grabeskunst* (Munich 1927).

195 - F. GERKE, *Christus*, fig. 27, cree que el Cristo es del tiempo de transición al «bello estilo»; duda que la cabeza de Pedro sea del mismo sarcófago, puesto que cree que es de época anterior, por el estilo.

202 - G. WILPERT, *Due sarcofagi recentemente scoperti a S. Sebastiano*: RivAc. 16 (1939) 243-246.

203 - A. FERRUA, *Tre sarcofagi*, y L. DE BRUYNE, *Il «Sarcófago di Lot» scoperto a S. Sebastiano*: RivAc. 27 (1951) 91-126.

204 - Fotografía en el Instituto Alemán de Arqueología. Roma.
Pequeño fragmento según creo inédito, del milagro de la Fuente. Cabeza de Pedro a la izquierda, mano con vara; en medio el agua y a la derecha pequeña figura de soldado con ambas manos extendidas hacia el agua.

205 - Pequeño fragmento inédito de ángulo derecho de caja de sarcófago. En el lado pequeño derecho, en relieve muy leve, escenas agrícolas; en el pequeño trozo que queda del frente, en el ángulo superior, roca; más abajo, una sobre otra, dos pequeñas figuras de soldados.

209 - Está en el vestíbulo de la antigua entrada. El siguiente, en cambio, se encuentra en un pórtico, al principio de la via S. Stefano Rotondo.

211 - Curiosamente modificado por restauraciones. Cfr. G. WILPERT, *Restauro di sculture*: RivAc. 4 (1927) 78-80.

213 - Se trata solamente de dos cabezas de soldados.

215 - Sobre este importantísimo sarcófago hay abundante bibliografía. Véase F. GERKE, *Der Sarkophag des Iunius Bassus. Ein Meisterwerk der frühchristlichen Plastik*, cuaderno IV de los Bilderhefte Antiker Kunst herausgegeben von Archäologischen Institut des Deutschen Reiches (Berlin 1936) con 31 págs. de texto, 32 magníficas láminas y 4 págs. de escogida bibliografía.

Sobre la interpretación iconográfica ha habido diversas opiniones. Prescindimos ahora de la de A. DE WAAL, *Der Sarkophag des Junius Bassus* (Roma 1900) ya superada GERKE cree que el plan concebido para la realización del sarcófago consistía en la unión de un sarcófago de Pasión, que formaría el friso superior, con otro de Antiguo Testamento, que constituiría el inferior. Es cierto que si la escena del martirio de S. Pablo estuviese en el lugar de la de Abrahán y viceversa, los esquemas de ambos frisos no ofrecerían especial dificultad a la interpretación. Esta consideración induce a GERKE (Cfr. p. 16 de la obra citada) a pensar que a la hora de la realización del plan primitivo, un descuido hizo que esas dos escenas se cambiasen entre sí. Esta opinión encontró enseguida una justa reacción desfavorable en diversos autores. K. SCHEFOLD, *Altchristliche Bilderzyklen: Bassussarkophag und Santa Maria Maggiore*: RivAc. 16 (1939) 289-316, hace ver que una tal confusión no se puede suponer fácilmente, mucho menos en una obra de tanta perfección y refinamiento como es la del sarcófago de Junio Basso. Apoyándose en CAMPENHAUSEN, Schefold propone su interpretación: en la zona inferior, en ambos extremos se representan dos modelos de mártires del Antiguo y del Nuevo Testamento: Job y Pablo; en el centro, el modelo de todos, Cristo, que se dirige a Jerusalén, para morir por los hombres;

los tres nichos están coronados por el águila triunfal. A ambos lados de Cristo el pecado original y la salvación simbolizada por Daniel entre los leones. En la zona superior, la escena solemne del sacrificio de Isaac es el tipo del Antiguo Testamento del sacrificio del Señor, que Pilato, revestido de una dignidad divina, manda ejecutar, en el lado opuesto. Queda por explicar la escena de Pedro; para SCHEFOLD, no es una escena de martirio: «Eine Andeutung des Martyriums ist hier nicht zu finden» (p. 295): Pedro está representado en una postura y con una actitud que recuerda a Demóstenes; los soldados le admiran: es el primer heraldo de la Palabra (p. 296).

Por lo que toca a la interpretación general, la explicación de SCHEFOLD es satisfactoria. El la presenta modestamente como un complemento a la de GERKE, pero en realidad deshace esa otra interpretación, que no se puede admitir por partir de un principio falso: cree que hay que contar necesariamente con un esquema fijo de sarcófago de Pasión, aun a costa de tener que recurrir a una solución tan expeditiva como la de la distracción a la hora de la realización del esquema previo. Una misma preocupación excesiva por el rigor y la unidad ideológica ha llevado a SCHEFOLD a una interpretación forzada de la escena de Pedro. Creo que para hallar la verdadera solución hay que recordar ante todo que en la época de Junio Basso es inútil buscar un sentido tan unitariamente teológico como en épocas anteriores, pongamos por ejemplo, como en el Sarcófago Dogmático. Ahora hay un interés por la forma y por la armonía de la composición que no existía antes. Añádase a esto que la escena de Cristo ante Pilato en los sarcófagos de columnas ocupa tradicionalmente dos intercolumnios; lo cual quiere decir que su *pendant* dejará siempre libre otro intercolumnio que habrá que llenar con alguna escena que no desdiga de aquel emplazamiento, pero que siempre tendrá que dar la sensación de hallarse fuera de sitio. La escena de Pedro es, sin duda ninguna, de martirio. Si la postura y actitud de Pedro en este sarcófago hubiera de inducirnos a considerarlo como un orador, lo mismo tendríamos que decir de Abrahán, y sobre todo, a la misma conclusión tendríamos que llegar con respecto a dicha escena en el sarcófago de Pasión del Museo de S. Sebastián (WS 142,2) o en Lat. 164 (WS 142,3), en los cuales es bien evidente el paralelismo con el martirio de Pablo. Una actitud tan oratoria y solemne la encontramos también en el sarcófago in situ de S. Sebastián (WS 283), donde además de la presencia del martirio de S. Pablo a su lado, el soldado con la cruz que acompaña a S. Pedro no deja lugar a dudas. Supuesto, como dijimos, que la doble escena de Pilato llevaba consigo un cierto desequilibrio en el registro superior, el artista, que no se sentía ligado a ningún esquema fijo de sarcófago de Pasión, prefirió mantener el perfecto equilibrio de la zona de abajo e inserir en la de arriba el martirio de Pedro, que tantas otras veces hace pendant también a la del Señor ante Pilato.

Las magníficas láminas de GERKE y sus consideraciones (p. 20) permiten apreciar con claridad las escenas alegóricas de las enjutas, donde se representan como corderos los personajes de las conocidas escenas (de izquierda a derecha) de los jóvenes hebreos en Babilonia, el milagro de la Fuente, la multiplicación de los panes, el Bautismo de Cristo, la entrega de la Ley a Moisés y la resurrección de Lázaro.

217 - Para GERKE (Cfr *Christus*, cap. III) la escena de Pedro acompañado de un crucífero no se conoce en el «bello estilo» y comienza con el sarcófago preteodosiano de S. Sebastián (WS 283). Supone que en Lat. 174 no existe, en contra de la opinión de

Wilpert, que aduce el dibujo de Menestrier, Cod. Vat. lat. 10545 fol. 192, realizado antes de la restauración del sarcófago, en donde se ve claramente que existía (WS I, p. 168). E. Weigand: ByzZeit. 41 (1941) 143 admite esta opinión de Wilpert, a pesar de la oposición de M. Lawrence: ArtBull. 14 (1932) 167 y de H. v. Schönebeck: RömMitt. 51 (1936) 326 n. 3. También se ha escrito bastante sobre los lados menores del Lat. 174 y sobre la arquitectura en ellos representada. También en estos lados se nota la mano del restaurador, que como explica Wilpert, ha eliminado la barba de S. Pedro en la escena del gallo. Cfr. G. Wilpert: RivAc. 4 (1927) 71; O. Marucchi: RivAc. 2 (1925) 84-98. De este sarcófago nos ocupamos detenidamente en el texto (pp. 135-143).

218 - E. Stommel, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik* (Theophaneia, 10, Bonn 1954) parte precisamente del estudio de este sarcófago para llegar a conclusiones que se extienden a todo el campo de la iconografía paleocristiana. De ello nos ocupamos en el texto.

221 - Cfr. *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano*, 1951.

222 - E. Josi, *Gli scavi nelle Sacre Grotte Vaticane*, extracto de «Il Vaticano nel 1944», mayo 1944, p. 3. También en Actes V Congr. Int. Ar. Chrét. 1954, p. 155 fig. 7.

225 - En los sarcófagos y fragmentos del Mus. del Camposanto Teutónico, el primer número, entre paréntesis, es el del catálogo del Museo; el segundo, entre guiones, el de J. Wittig, *Die altchristlichen Skulpturen im Museum des deutschen Campo Santo in Rom.* (Roma 1906).

226 - WS 135,1, lo sitúa en la Villa Doria-Pamphily.

231 - G. Bovini, *Musei Capitolini. I monumenti cristiani* (Roma 1952) 12, núm. 6 y lám. 2. Fue dado a conocer el hallazgo, 1940, cerca de la Via dei Banchi Nuovi, Roma, por G. Gatti: Bull. Com. 1940, p. 231 y fig. 6. Ha pasado desapercibido y no se encuentra en el Indice Iconográfico.

232 - Se suele citar: Mercados de Trajano; alli fue hallado, pero ya desde bastante tiempo se halla expuesto en el pequeño Museo organizado en el Foro de Augusto.

234 - G. Wilpert, *Restaturo di sculture*: RivAc. 4 (1927) 72-73 habla de figuras barrocas de la peor época de arte religioso.

237 - Para la datación propuesta, Cfr. mi artículo, *El sarcófago dogmático de Letrán*: EstEcl. 33 (1959) 147-158. Allí también, la principal bibliografía de este importante sarcófago. También S. L. Agnello, *Il Sarc. di Adelfia*, p. 86, lo considera de entre 330-340.

240 - Cfr. G. Wilpert, *Restauro di sculture*: RivAc. 4 (1927) 75-76.

241 - El extremo derecho de este fragmento es añadido y todo el fragmento muy retocado.

242 - Emparentado con el sarcófago del Mus. Capit. F. Gerke, *Christus*, c. II n. 20 y 21 cita erróneamente WS 123,2. Tiene algunas partes retocadas, en especial la escena del Arresto.

243 - Hay mucha discrepancia sobre la interpretación de las dos escenas superiores que siguen a la derecha de la resurrección de Lázaro. Garrucci, Wilpert, Wittig, Stuhlfauth, Styger, Grabar, etc., las consideran como escenas de Pedro, aunque dan diversas explicaciones.

BECKER ve escena de Lot, en la segunda y GERKE Moisés en ambas probablemente, aunque no excluye del todo la interpretación de BECKER. Es muy importante este caso, y me ocupo expresamente de él en el texto.

254 - R. GARRUCCI, 334,2, da el dibujo completo, según BOTTARI, 22.

260 - WILPERT lo omite inexplicablemente. Cfr. O. MARUCCHI, Mus. Lat. lám. 25,6.

262 - O. MARUCCHI, *Mus. Lat.*, lám. 26,2. WILPERT lo considera sin valor por los innumerables retoques. Fue encontrado en 1603 cerca de Sta. Costanza, según noticia de BOSSIO, que GARRUCCI cita, *Roma Sott.* p. 423.

266 - E. DINKLER, *Die ersten Petrusdarstellungen* (Marburg 1939) 31-32, advierte con razón que en la reproducción de WILPERT no se nota que los dos extremos del sarcófago son reconstruidos. El opina que a la derecha se prolongaría probablemente con la escena de la resurrección de Lázaro.

268 - Bastante retocado.

269 - R. GARRUCCI, 384,6 reproduce esta tapa de sarcófago con la escena de la Fuente en estado fragmentario; de S. Pedro solamente es original el cuerpo y el brazo.

270 - WS I p. 95 fig. 46, reproduce el dibujo de CLAUDIO MENESTRIER, defectuoso, pero de antes de la restauración de este frente de sarcófago. Constituye un *unicum*.

271 - Muy retocadas varias partes, sobre todo las cabezas del registro superior.

272 - Del mismo taller que el sarcófago de friso de la Colección Wilshere, en Oxford.

273 - Hay alguna diversidad en la datación de este sarcófago. F. GERKE (*Antlitz* 29, *Christus* 30-35) lo data entre 330-340. Algunos siguen a GERKE, mientras que SCHÖNEBECK, BOVINI, AGNELLO, lo retrasan algo más colocándolo entre 340-350 el primero y entre 350-360 BOVINI (*I Sarcofagi cristiani*, 1949, núm. 161) y AGNELLO (*Il Sarcofago di Adelfia*, 1956, p. 87). Hago mías las palabras de este último: «Tale atteggiamento classicheggiante si manifesta in una delle più significative e note sculture, del sesto decennio del secolo, il sarcofago dei due fratelli, dalle forme raffinatamente morbide. Dello 'stile narrativo' dei fregi continui romani non rimane qui che il modo esteriore della rappresentazione, perchè in effetti le scene si fissano in momenti singoli, ognuna con un proprio equilibrio compositivo; il passaggio alla partitura del fregio in riquadri divisi da colonne, quale si osserva ad esempio nel sarcofago di G. Basso, è ormai implicito nella cadenza stessa delle scene». Sin embargo, no debe acercarse demasiado al de Junio Baso.

275 - Según WILPERT, I, p. 144, pertenece al Lat. 191.

280 - Muy retocados y unidos los dos fragmentos sin que se vea sea esa su posición original.

288 - En la caja del sarcófago se halla solamente la escena de la Fuente. Las otras dos de la trilogía están desordenadamente distribuidas en la tapa; la del Gallo a la derecha de la cartela central y el Arresto en el extremo de la izquierda.

293 - Con buenas razones de semejanza, que encuentran apoyo en los datos proporcionados por el mismo fragmento, WILPERT, III, p. 36, fig. 262 reconstruye con gallo en el árbol. (Cfr. págs. 34-35).

294 - No está en WILPERT. Véase la fotografía citada en el Instituto Alemán de Arqueología. Roma. Sólo pequeño soldado bebiendo y parte del agua.

295 - WILPERT indica solamente: en el Jardín del Monasterio junto a Sta. Inés. El Indice Iconográfico dice: Rome: Garden, Via Nomentana 27. De hecho, en el Protettorato S. Giuseppe, via Nomentana 341, se encontraban cuatro trozos del fragmento publicado por WILPERT, que reuní y fotografié, comprobando que se reconstruye totalmente el fragmento visto por WILPERT.

297 - Quizá del mismo taller que el sarcófago de friso del Mus. Capit.

299 - M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le Antichità di Villa Medici* (Roma 1951) núm. 60 (p. 73) lám. 32,52. Da los siguientes datos: Marmo. Molto corroso e sciupato. Alto 0,35 m.; largo 0,51 etc. Proviene della Coll. Della Valle. Según CAGIANO DE AZEVEDO, quizá pertenezca al mismo sarcófago a que perteneció el fragmento del otro lado de la fachada, núm. 62. WILPERT no lo reproduce. GROUSSET y GARRUCCI lo describen solamente: el personaje de la derecha les parece pertenecer a la escena de milagro de la funte. CAGIANO DE AZEVEDO lo niega, con razón, aunque no indica solución positiva. Se trata ciertamente de S. Pedro con vara en la izquierda y con la mano derecha no en gesto oratorio, sino aproximada a la barba; pertenece sin duda ninguna a la escena del gallo. En el Indice Iconográfico se clasifica la escena, siguiendo a GARRUCCI, entre las del milagro de la fuente. Es constantiniano y no de mitad del s. IV.

300 - WS 155,1, dice que está en «Vigna Grande». En la fototeca del Inst. Al. Arq. Roma, se indica Villa Meregliana como emplazamiento de este fragmento y del siguiente. No he podido comprobarlo personalmente.

301 - No publicado, según creo; fotografía en el Inst. Al. de Arqueología, negativo indicado; sólo una cabeza de soldado con *pileus pannonicus*.

302 - Me ha sido imposible encontrarlo.

303 - Cfr. F. BENOIT, *Le Sarcophage de Saint-Cannat*: Bull. Amis du Vieux-Saint-Cannat, 1952.

304 - Cfr. F. GERKE, *Entwicklungsstufen frühprovencalischer Plastik. Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl*, 1948 (Berlin 1950) 130-143; y sobre todo del mismo autor, *Der Tischaltar des Bernard Gilduin in Saint Sernin in Toulouse*: Abhandl. der Geistes — und Sozialwissenschaftlichen Klasse 8 (1958) 455-456: se trata de un sarcófago paleocristiano del s. IV primitivamente esculpido solamente en tres lados, que en el s. XII fue retocado y completado con esculturas de la adoración de los magos en el lado posterior. Anteriormente, H. v. SCHÖNEBECK, *Ein christlicher Sarkophag aus S. Guilhem*: JahrDeutArInst., 47 (1932) 97-125, y G. WILPERT, *Il sarcofago di S. Guglielmo di Aquitania*: AttPontAccR., Ser. III (Rendiconti) 10 (1934-1935) 13-31. Cfr. WS III, 26-32.

306 - Actualmente hace de tapa al sarcófago de C. de la misma cripta (WS 145,7) WILPERT dice: Marsella, cripta S. Víctor. Cfr. BENOIT -89- y n. 4.

307 - BENOIT, en la Introducción, p. 13, habla sólo de martirio de S. Pablo; pero la segunda escena de la izquierda es sin duda petrina.

311 - BOVINI, p. 170, advierte el error de WILPERT que lo sitúa en Madrid, Mus. Arq.

312 - Las escenas del lado izquierdo de la tapa han sido muy diversamente interpretadas. La interpretación más común es la mariológica; CECCHELLI en cambio las interpreta

como escenas de la difunta; conviene con otros en considerarla como «receptio», pero su originalidad consiste en ver en la matrona sentada una representación de la Sapientia Dei; así intitula su trabajo: *«Sapientia Dei». La figurazione sapienziale del sarcófago di Adelfia*: Atti del I Congr. Naz. Arch. Crist., Siracusa, 1950 (Roma 1952) 111-142. Aquí interesa sobre todo notar con E. DINKLER, *Die ersten Petrusdarstellungen* (Marburg 1939) 44 y notas, que el artista ha tomado como modelo para las dos escenas de la izquierda (DINKLER las considera de la Virgen) las dos escenas petrinas de la Fuente y del Arresto. Sobre este sarcófago véase la monografía de S. L. AGNELLO. *Il Sarcofago di Adelfia* (Città del Vaticano 1956) de la colección *Amici delle Catacombe*, núm. 25. AGNELLO data el sarcófago también hacia el 340, dando en las pp. 79-82 las diversas razones que le acercan a la escultlura constantiniana por un lado y a la del «bello estilo» por otro. Cfr. V. TUSA, *I sarcofagi romani in Sicilia* (Palermo 1957) 173-181 y figs. 200-216.

319 - De difícil datación por lo peculiar de su estilo, más bien pienso que habría que situarlo en el s. V. La escena de la izquierda no tiene semejantes en la iconografía de los sarcófagos de los cinco primeros siglos y solamente como una posibilidad se puede avanzar la idea de que se trate de la escena petrina del Lector. WS III, 24-25, dice: «Pietro sarebbe, dunque, in tal modo qualificato come claviger [piensa que tenga en la mano destruida restos de una llave], privilegio, che sulle sculture più antiche è espresso nella scena della traditio clavium. Nel fondo un santo in piedi e con un rotolo nella sinistra, tocca il braccio sinistro alzato d'un giovane che nella destra parimenti alzata stringe un oggetto la cui forma nello stato attuale, priva di colore è un po' vaga, ma che con due tocchi di pennello può offrire un giglio, noto simbolo della purità. Il giovane lo mostrerebbe per motivare la preghiera di essere ammesso nel paradiso: egli sarebbe, dunque, il defunto cui l'Apostolo aprirebbe la porta per ammetterlo alla felicità eterna». Pero prudentemente añade: «Avendo però riguardo alla novità di queste due rappresentazioni d'arte provinciale ed allo stato diffettoso delle sculture, diamo le nostre ipotesi specialmente la prima con la massima riserva». En cuanto a la datación, dice: «E. Le Blant non parla dell'età delle sculture che non sembrano anteriori al VI nè posteriori al VII secolo». Creo que la iconografía y el estilo le aproximan más a la producción local del s. V. F. GERKE, *Der Tischaltar*, p. 498 (48), lo considera también de principios del s. V.

323 - F. GERKE, *Der Tischaltar des Bernard Gilduin in Toulouse. Abhandlungen der Geistes-und Sozialwissenschaftlichen Klasse* 8 (198) 453-513, fig. 9. Es un pequeño fragmento con Pablo ofreciendo corona y una Victoria que, probablemente sostiene el Monograma. En la fig. 10, GERKE ofrece la reconstrucción de la mensa entera, que supone circular, con una doble teoría de 12 apóstoles convergiendo dos veces hacia un Monograma sostenido por Victorias. La reconstrucción es demasiado hipotética y me parece más probable que la mensa fuese semicircular o en forma de omega —formas muy frecuentes en las mensas paleocristianas—, lo que permitiría suponer solamente seis apóstoles a cada lado y no 24. Tampoco se puede excluir que existiesen solamente Pedro y Pablo. GERKE data la mensa en el siglo V (p. 457).

325 - R. NOLL, *Vom Altertum zum Mittelalter* (Viena 1958) 24, núm. 2. No conozco el fragmento, que permanece inédito. Lo incluyo aquí con reservas, basándome en las palabras de KITZINGER a propósito del fragmento semejante de Zagreb. Véase la nota siguiente.

327 - E. KITZINGER, *A marble Relief of the theodosian Period*: DumbOaksPap. 14 (1960) 17-42, trata también de este fragmento procedente de Salona, hoy en el Museo Arqueol. de Zagreb y lo reproduce en la fig. 12 KITZINGER se inclina al uso sepulcral de estos relieves en forma de sigma. El nuestro está decorado en todo su borde por una arquería; entre cada columna hay un personaje. S. Pedro, con la cruz, encabeza la fila de la izquierda, que confluye hacia un punto situado en el centro de la parte redondeada, que hoy no se conserva. A propósito de este fragmento, dice KITZINGER en la n. 32: «In scale, subject matter, and style there appears to be complete identity between the pieces in Zagreb and Vienna though there may be some slight difference in the beaded border...»

335 - Cfr. WS II, p. 319, fig. 200, parte superior.

336 - Cfr. WS I, p.18, fig.5. WILPERT retoca y cambia en parte el dibujo de PEIRESC, Ms. Bibl.nat. fr. n.° 9530 fol. 152; en éste, en la escena central de la Traditio legis, aparece a la izquierda de Cristo un cordero (no un ciervo, como pone WILPERT) que levanta hacia El la cabeza, y a la derecha un ciervo que bebe, como repite WILPERT. En el dibujo de PEIRESC no existe el monte de los cuatro rios.

339 - Se conserva el dibujo de BOSIO, que es, sustancialmente el de R. GARRUCCI 334,1 y el de WILPERT citado. En la obra de CASSIANO DEL POZZO, MOSAICI ANTICHI. que se conserva en la biblioteca del castillo real de Windsor, existe otro dibujo (Inv. n.° 9085) del mismo sarcófago, en el que se ha omitido la muralla de ciudad de la izquierda y lo cuatro rios en el montículo que hace de escabel a Cristo. Es más fiel en cambio en la reproducción de los recipientes que contienen los peces y los panes; la cruz de Pedro aparece ya rota. En el Indice Iconográfico había una ficha con Windsor como lugar actual del sarcófago, dado por otra parte como perdido, y con la descripción incompleta de las escenas, habiéndose omitido la central, de la «Traditio legis».

344 - G. WILPERT, II, p.300, fig.188 reproduce el dibujo de MABILLON, que copia R. GARRUCCI, 403,4, y del que corrige los evidentes defectos en I, p. 23 fig. 9.

345 - LE BLANT, de PEIRESC, (Ms. 6012, fol. 43) da la siguiente descripción: «Moyses cum virga aquam e rupibus eliciens. Lazarus resurgens, adstantibus mulieribus velatis quas Christus adloquitur. Caecus sanatus. Utres baculo tacti. Gallus juxta Petrum». Algunos identifican esta descripción con el sarcófago de Arlés (19) —51— (WS 152,2,4,5) el cual contiene efectivamente esas escenas, pero no en ese orden.

346 - LE BLANT, del mismo PEIRESC, pero en el fol. 43v: «Sub arcum sacelli Divae Mariae (Divi Caesarii Monialium), sub inscriptione: ROTLAN DVS, Arca marmorea in qua: Lazarus surgens. Caecus natus. Paraliticus grabatum deferens. Moyses e rupibus aquas eliciens, gustantibus figuris quibusdam postratis».

347 - Idem, fol. 45v: «Aliud fragmentum in eodem muro in quo: Miraculum caeci sanati et verba Christi ad Petrum cum gallo».

348 - FR. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (Baden-Baden 1958).

349 - Sobre este célebre monumento hay abundante literatura. Mucho se ha discutido sobre su datación y sobre el origen o escuela de los artistas que la realizaron. Actualmente es ya indiscutible que pertenecen al s. V. Los estudios arqueológicos efec-

tuados en los últimos años en la Basílica por M. D. DARSY contribuyen a asegurar más esa opinión. El estudio completo de los relieves de la puerta sólo se podrá realizar cuando sea posible desmontarla y examinar detenidamente los paneles, cosa que DARSY en 1954 se prometía poder hacer en un futuro próximo. Cfr. M. D. DARSY, *Les portes de Saint-Sabine dans l'Archéologie et l'Iconographie générale du Monument*: Actes du Ve. Congres Archéol. Chrét., Aix-en-Provence, 13-19 sept. 1954, publicadas en 1957, pp. 471-485. Véase del mismo autor: *Bibliographie chronologique des études publiées sur les Portes de Sainte Sabine* (Centre d'études Saint-Louis de France, Roma 1954).

350 - Es la impronta de una placa de bronce con las imágenes enfrentadas de Pedro y Pablo, como las citadas en los números 403 y 405. Ilustró esta pieza D. EMILIO ROMAGNOLI en la reunión del 14 de febrero de 1946, de la *Società dei cultori dell'archeologia cristiana*; cfr. RivAc. 22 (1946) 261.

354 - C. HOPKINS y P. V. C. BAUR, *Christian Church at Dura-Europos*. 2. The Paintings in the christian Chapel (New Haven Yale University Press 1934).

356 - H. ACHELIS, *Die Katakomben von Neapel* (Leipzig 1936) lám. 39. Cfr. R. GARRUCCI, 104,2. También A. BELLUCCI, *Ritrovamenti Archeologici nelle catacombe di S. Gaudioso e di Sant'Eufemio a Napoli*: RivAc. 11 (1934) 73-118 y fig. 3.

357 - Cfr. R. GARRUCCI, 103,2.

358 - Cfr. R. GARRUCCI, 100,1 y 2.

359 - Cfr. R. GARRUCCI, 105, A (1) y RömQu. 44 (1936) lám. 2 y 3.

360 - LAZAR MIRCOVIĆ, *La nécropole paléochrétienne de Nis*: Archaeologia Jugoslavica 2 (1956) 85-100, figs 2, 4 y 5. Hipogeo descubierto el 10 de marzo de 1953 en Nis, la antigua Naiso; tiene 2,63 ms. de largo por 2,23 de ancho y 1,78 de alto. Construido en ladrillos, bóveda rebajada. Contiene tres tumbas; la puerta de entrada se abre en el muro E. y sobre ella, en el interior, se ha pintado el Monograma; a ambos lados de la puerta, las dos figuras de los Príncipes de los Apóstoles: Pablo a la izquierda del que mira, Pedro a la derecha. Pablo hace el gesto oratorio con la mano derecha y sostiene el rótulo con la izquierda. Pedro aclama con la derecha y parece tener un libro en la izquierda. En la pared de fondo hay una pequeña hornacina; a ambos lados hay otros dos personajes sacros. GERKE advirtió ya la estrecha semejanza de este hipogeo con el de Pécs. (Véase la nota siguiente). No está en el Indice Iconográfico.

361 - F. GERKE, *Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakombe in Pécs* (Südungarn): Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends (Baden-Baden 1954) 147-199 y figs. 52,73. No está en el Indice Iconográfico.

363 - A. FERRUA, *Scoperta di una nuova regione della catacomba di Commodilla, II*: RivAc. 34 (1958) 5-56. Está en la pág. 20, fig. 16.

364 - l. c., p. 24, fig. 19.

365 - l. c., p. 30, fig. 24.

367 - En la selección de los frescos con representaciones de Cristo con los apóstoles, he determinado eliminar del catálogo aquellos que no distinguen de ninguna manera a Pedro de los demás apóstoles, por pensar que tales escenas son escenas de los apóstoles, pero no escenas de S. Pedro en ningún sentido.

368 - No persuaden las razones de E. SCHAEFER *en* ZKG 54 (1935) 40-51, contra la interpretación petrina de este fragmento.

370 - Tanto la luneta como el intradós del arcosolio están muy destruidos. El autor de la destrucción BOLDETTI, explica su vano intento de separar de la toba el fresco con el busto de Cristo en medallón, que ocupaba el centro del intradós, entre Pedro y Pablo, y separa en parte su desdichada actuación dejándonos un dibujo del arcosolio y otro del busto de Cristo. Cfr. M. A. BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiteri de' Santi martiri* (Roma 1720) 64. El dibujo está en la p. 60. Si es fiel la copia, Cristo tenía nimbo y el $\genfrac{}{}{0pt}{}{P}{r}$ pequeño sobre la cabeza, que DE ROSSI considera como propio de finales del siglo IV o principios del V.

371 - A. FERRUA, *Lavori e scoperte nelle catacombe*: Triplice omaggio a sua Santità Pio XII, tomo II (Città del Vaticano 1958) 49-86. El autor da noticia del descubrimiento del cubículo, pero no describe las pinturas. Sobre un arcosolio y en muy mal estado de conservación, se ve a Cristo sentado y con un gran libro abierto; a su derecha, Pedro; a su izquierda, Pablo, ambos de pie. En dos recuadros, a los lados, dos santos ofrecen coronas. Parecido en su composición al fresco del Cemen. Maius, WP 245,2 (Ap 99), aunque aquí se reconoce con seguridad a los dos apóstoles.

375 y 376 - No están en WILPERT, por haberse descubierto después de publicada su obra.

378 - Este arcosolio presentaba la única representación conocida en las catacumbas, de la escena del Nacimiento. Manos inexpertas, como dice WILPERT, pretendieron lavar el fresco y lo hicieron desaparecer casi por completo. En el centro del intradós aparecía la escena del Nacimiento. A la derecha la orante, de la que aún puede verse bastante; a la izquierda, la escena del milagro de la fuente. STYGER había notado (RivAc. 3 (1926) 308-309) que se trataba sin duda ninguna de Pedro; es más, que era la única conocida en las catacumbas en la que, además del tipo barbado de Pedro, aparecía claramente identificable la escena por la indumentaria militar del soldado y, sobre todo, por el *pileus pannonicus*, perfectamente visible. Efectivamente, aún hoy día, examinándolo atentamente, puede apreciarse la mitad anterior del *pileus*, el rojo vivo de la clámide y, con más dificultad, la barba y los cabellos blanquecinos de S. Pedro. Por eso es más de maravillar que el Indice Iconográfico incluya esta escena entre las de Moisés y diga expresamente: «Moses beardless; Israelite...». Cfr. BullArCr. 2 (1877) 141-144 y lám. 1 y 2; los dibujos no son muy buenos, pero aparece también Pedro con barba.

379 - A. FERRUA, *Le pitture della nuova Catacomba di Via Latina* (Città Vat. 1960) lám. 108. Cristo con libro, Pedro a su izquierda y Pablo a su derecha.

380 - J. FÜHRER, *Forschungen zur Sicilia Sotterranea* (Munich 1897).

382 - En el núm. 174: «A parte Ligeris super ostium. Discipulis praecipiente Domino in mari navigantibus. Ventis flantibus fluctibus excitatis. Dominus super mare pedibus ambulat. Et sancto Petro mergenti manum porrigit et ipsum de periculo liberat».

383 - Para los marfiles, me remito siempre a la obra de W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters.* Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz. Katalog. 7 (Mainz 1952). Tiene la ventaja de recoger casi todo lo que existe de la producción ebúrnea paleocristiana y dar buenas reproducciones fotográficas, además de los datos necesarios y bibliografía. Inmejorables reproducciones fotográficas de algunos de los marfiles se encuentran en la obra del mismo autor,

Frühchristliche Kunst (Munich 1958) y en la de D. TALBOT RICE, *Kunst aus Byzanz* (Munich 1959) ambos publicados por M. HIRMER. Cfr. el reciente estudio de J. NATANSON, *Early Christian Ivories* (Londres 1953).

384 - Véase abundante bibliografía en W. F. VOLBACH, *Elfenbein*, núm. 107. Dos problemas han ocupado principalmente a los especialistas; el lugar y la época de elaboración. WULFF la consideraba de origen antioqueno; STRZYGOWSKI, *de Asia Menor;* STUHLFAUHT, KOLLWITZ y DELBRÜCK, occidental. Sobre la datación, era ya comúnmente admitida la propuesta por KOLLWITZ en su obra fundamental: *Die Lipsanothek von Brescia* (Berlin-Leipzig 1933) a saber, tercer cuarto del s. IV. Recientemente se ha pretendido asignarla a la segunda década del mismo siglo, pero sin que los argumentos propuestos lleguen a persuadir: R. DELBRÜCK, *Probleme der Lipsanothek von Brescia* (Theophaneia 7, Bonn 1952) se apoya principalmente para su nueva datación en los peinados de los personajes; pero aun esta misma circunstancia, que sola no es nunca suficiente, no parece aquí lo bastante clara como para forzarnos a admitir una datación que está en manifiesto contraste con la iconografía. Las escenas de la Pasión, el tipo bien definido de S. Pablo, la escenografía que se despliega en las principales representaciones, concuerdan en demostrar una época más tardía, de cuarenta o cincuenta años, al menos.

387 - Parece ser que se trataba de un tríptico y falta la parte central que debería contener la representación de Cristo Majestad. A la izquierda nuestra, S. Pedro, imberbe, con las manos veladas sostiene las llaves; a la derecha S. Pablo, también imberbe, igualmente con las manos veladas, tiene un libro. Confirma la opinión de hallarnos ante una escena de Majestad, la decoración de los dos arcos, que consiste en cuatro corderos que salen dos a dos de Belén y Jerusalén y confluyen a una cruz central.

389 - Importante joya del arte paleocristiano, que ha dado también lugar a muchos trabajos y aun monografías. Recientemente se ha escrito un artículo dedicado especialmente a su iconografía: T. BUDDENSIEG, *Le Coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*: CahAr. 10 (1959) 157-200. Hemos de ocuparnos de este trabajo al tratar del tema de la Traditio Legis. Se opina en este artículo que la Traditio Legis de la cubierta del cofrecillo está inspirada en otra escena semejante existente en el ábside de S. Pedro en el Vaticano, así como la escena de los apóstoles con la Hetimasía, de la parte frontal, debería ser copia del ábside de S. Juan de Letrán. Las excavaciones bajo la Basílica de S. Pedro han procurado datos suficientes para la reconstrucción del ábside constantiniano, a la cual reconstrucción ha contribuido también el cofre de Pola; el complejo arquitectónico labrado en su parte posterior corresponde exactamente a esa parte de la basílica de Constantino. Esta circunstancia ha confirmado más su carácter occidental. La datación se confirma por varios argumentos en la primera mitad del s. V. Cfr. A. GNIRS, *La basilica ed il reliquiario d'avorio di Samagher presso Pola;* Atti e memorie della Soc Istr. Arch. Stor. patr., 24 (1908) 3-48.

392 - R. FORRER, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis* (Strassburg 1893) lám. 13,2. En 1902 pasó al Mus. de Berlín El Indice Iconográfico lo trae dos veces, sin advertirlo: una en Berlín y otra en Strassburg: Coll. Forrer.

393 - G. SUPKA, *Frühchristliche Kätschenbeschläge aus Ungarn*: RömQu. 27 (1913) 162-191. Cfr. E. CONDURACHI, *Monumenti cristiani nell'Illirico*: Ephem-Dacorrom. 9 (1940) 1-118.

397 - Cfr. R. GARRUCCI, 460,7 y 8, donde aparece también la escena de la Traditio clavium. Cfr. H. H. ARNASON, *Early christian silver of north Italy and Gaul*: ArtBull. 20 (1938) 193-226 y figs. 11 y 13. Habla de él como perdido; pero en 1952 escribe A. B. TONNOCHY: «The Departament of British and Medieval Antiquities has recently acquired by purchase... a silver vase of exceptional interest and importance not least because is has reappeared after being known to scholars only from accounts and illustrations in Italian books of the eighteenth century». Cfr. A. B. TONNOCHY: British Museum Quarterly, 17 (1952) 16-17 y lám. 5a. Desgraciadamente, como el mismo autor nos informa, el vaso ha sufrido daños precisamente en la parte de la escena de las llaves. W. F. VOLBACH, *Frühchrist.* l. c., habla de traditio legis, pero el dibujo reproducido por GARRUCCI no deja lugar a dudas, no sólo por el hecho de aparecer la llave, pormenor que podría atribuirse a la fantasía del dibujante, sino por toda la composición de la escena, con sólo Cristo y Pedro, y que no tiene nada que ver con la escena de la Traditio legis.

398 - W. F. VOLBACH, *Metallarbeiten des christlichen Kultus in der Spätantike und im frühen Mittelalter* (Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Katalog 9, Mainz 1921) núm. 8. Tiene inscripción (P)ETR(US) y (PA)ULU(S). Cfr. NAGY LAJOS, *I ricordi cristiano-romani trovati recentemente in Ungheria*: Atti del III Congr. Inter. Arch. Crist. Ravena 1932 (Roma 1934) 293-310.

399 - C. R. MOREY ya en 1919 manifestó su opinión de que este cofre es una falsificación de tiempo renacentista. En los últimos años de su vida y después de nuevos reconocimientos mantuvo siempre el mismo parecer. DELBRÜCK y TOESCA con otros, defienden la autenticidad y lo datan a fines del IV. Así también VOLBACH. E. VILLA, *Un autografo di Sant'Ambrogio*: Ambrosius 30 (1954) 65-68, cree encontrar una confirmación de la autenticidad y de la dicha datación en una inscripción grabada en el fondo del cofre. No parece que haya actualmente motivo serio ninguno para dudar de la autenticidad. Lo mismo debe decirse de la datación. Estilísticamente presenta algunas analogías con ciertos sarcófagos de Ravena. Me ha llamado especialmente la atención la posición característica de las piernas de los personajes sentados en posición frontal y que en algunos casos lleva consigo la deformación del escabel, exactamente como en el sarcófago de la nave izquierda de la iglesia de S. Francisco de Ravena.

400 - La autenticidad del Cáliz de Antioquía fue negada decididamente por WILPERT en su artículo, ya citado, *Restauro di sculture cristiane antiche e Antichità moderne*: RivAc. 4 (1927) 310-334. El P. JERPHANION ha dedicado varios trabajos al Cáliz de Antioquía y acepta su autenticidad. Cfr. G. DE JERPHANION S. J., *Le calice d' Antioche. Les théories du Dr. Eisen et la date probable du Calice*: Orientalia Christiana 7 (1926). Hoy día es generalmente reconocida y el reconocimiento químico-metalúrgico a que se le sometió en 1941 no ha dado ningún motivo de sospecha. En 1950 ha sido adquirido por el Museo Metropolitano de Nueva York. Cfr. J. J. RORIMER, *The authenticity of the Chalice of Antioch*, separata de Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene (Princeton University Press) 1954. S. Pedro es reconocible por la gruesa llave que empuña en su mano izquierda.

404 - Cfr. también C. CECCHELLI, *S. Pietro*, (Iconografia dei Papi, I Roma 1937) lám. 2,2 reproducción fotográfica.

406 - W. L. M. BURKE, *A bronze situla in the Museo Cristiano of the Vatican Library*: ArtBull. 12 (1930) 163-178. Concluye este autor que la sítula se debe datar entre

370 y 440, aunque cree más probable la primera mitad del s. V. En la n. 2 de la p. 163: «De Rossi (BullArCr. 6 (1868) 41ss.) says that Christ is giving a rotulus to Paul. Garrucci (Storia dell'Arte Cr. VI, 1880, p. 31) denies this, and he seems to be correct, though there is so much desintegration of the surface at this point, that the exact arrangement is not certain». El largo estudio de BURKE concluye con la procedencia greco-asiática de la sítula.

DE ROSSI (l. c. p. 42), opina que, puesto que a fines del IV o principios del V no se hablaba ya griego en Roma, las inscripciones griegas de los nombres de los apóstoles hacen suponer que es obra de un artista griego. El mismo DE ROSSI había ya notado que la cruz gemada y la pequeña cruz que adorna el nimbo de Cristo sobre su cabeza hacían probable la datación: fines del IV, principios del V.
BURKE hace un análisis detallado del estilo que conduce al mismo resultado, puesto que éste presenta características comunes con los sarcófagos de esa época: cabezas pesadas y bulbosas, ojos grandes con pupilas trepanadas en el centro, cabellos en forma de capacete, pliegues del vestido simplificados, etc. El artículo es, por lo demás, un estudio del tema «Cristo con los apóstoles» con algunas observaciones interesantes, pero desvirtuado en gran parte por la «preocupación asiática» de la escuela americana.

408 - Cfr. C. CECCHELLI, *S. Pietro* (Roma 1937) lám. 10 y R. NOLL, *Vom Altertum zum Mittelalter* (Viena 1958) fig. 16 y p. 27.

411 - La descripción, por presentar alguna variante merece citarse, sobre todo las palabras de MARINI: «Velletris in museo Borgiano in orbiculo aereo inciso... capita se invicem respicientia ss. Petri et Pauli et litterae PETRVS PAVLUS supra $\overset{P}{X}$ infra duae aviculae bibentes».

414 - A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECCHELLI, *La Basilica di S. Lorenzo in Milano* (Milán 1952). La parte de los mosaicos es de CECCHELLI, que data el mosaico entre 360-370 (p. 241). Otros, y entre éstos W. F. VOLBACH, *Frühchr.* lám. 138, lo consideran de mediados del s. V.

417 - Véase C. RICCI, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, 2 (1932) lám. C.

420 - El mosaico ha sido encontrado en febrero de 1960, en una escalera de acceso a una de las galerías que forman parte del complejo de Domitila. Su existencia era conocida solamente por las noticias dejadas por su primer descubridor, MARANGONI, que en su obra: *Delle cose gentilesche e profane* (Roma 1744) 461-462, decía: «L'anno 1742 fu scoperta da noi una scala benchè chiusa, che dalla Campagna discende nel primo piano del Cimitero di Callisto, nel cui prospetto è dipinto in forma grande il monogramma $\overset{P}{X}$. In un lato di essa è un grande Sepolcro arcuato di palmi 9 di lunghezza e 5 di larghezza tutto lavorato a mosaico. Nel prospetto sta Cristo N. S. seduto sopra un gran globo [en realidad, no sobre, sino dentro de], alla destra è San Pietro, alla sinistra San Paolo, anch'eglino seduti in due seggie coll'estremità loro acute, e nella volta più contigua è la seguente iscrizione a mosaico di pietre verdi, e le lettere sono alte 5 once: QUI ET FILIUS DICERIS ET PATER INVENIRIS [El primer ET no existe en realidad]. Sotto l'arco o volta del monumento, sono 4 altre figure di Santi in piedi, fra quali una donna [se trata de los tre hebreos en el horno de Babilonia y el ángel]. Nel lato è Cristo che risuscita Lazzaro, nel sinistro, essendo caduto il mosaico, non può discernersi, bensì da una striscia, che rassembra acqua, può credersi vi fosse Mosè in atto di farla scaturire

dalla pietra...». Después de Marangoni, ninguno la había vuelto a ver. O. Marucchi, *Roma Sotterranea I* (1909) 60 dice: «Ma di questo cimitero eretico non si conosce esattamente la ubicazione». Se ha tenido desde Marangoni como herético a causa de la inscripción que presenta resabios de monarquianismo. La inscripción se encuentra reproducida en Diehl, 1639. Se solía hablar de cementerio o hipogeo «patripasiano». De este mosaico me ocupo con alguna detención en el texto, Cap. III. Redactadas ya estas líneas, el P. A. Ferrua, en 1962 ha publicado el descubrimiento en AttPontAccR. Ser.III (Rendiconti) 33 (1961) 209-224.

421 - La datación del mosaico del Arco Triunfal en tiempos de Sixto III (432-440) se puede considerar ya como indiscutible. Cfr. L. De Bruyne, *Nuove ricerche iconografiche sui mosaici dell' arco Trionfale di S. Maria Maggiore*: RivAc. 13 (1936) 241-269; K. Schefold, *Altchristliche Bilderzyklen*: RivAc. 16 (1939) 289-316; C. Cecchelli, *I mosaici della Basilica di Sta. Maria Maggiore* (Turín 1956). Nótese que además de la representación de Pedro y Pablo a ambos lados de la Hetimasía, las dos cabezas de los príncipes de los apóstoles están representadas en sendos medallones en los brazos del trono; aun en medio de la sencillez de los trazos, los caracteres iconográficos son tan típicos que no dejan lugar a duda. Cfr. L. De Bruyne, *o. c.* p. 259. Cfr. A. Schuchert, *S. Maria Maggiore zu Rom.* (Studi di Antich. Crist. 15, Città del Vat. 1939).

422 - A pesar de las restauraciones, se mantiene la composición original; de los apóstoles, los que menos han sufrido han sido precisamente Pedro y Pablo.

423 - Hoy es ya cierto que la llamada iglesia de Sta. Constancia fue edificada a mediados del s. IV como Mausoleo, y que en él fueron depositados los restos mortales de las dos hijas de Constantino, Constantina († 354) y Elena († 360 ó 361). Aún no está claro si, antes de convertirse en iglesia, fue también usado como baptisterio. Algunos lo dan como cierto (J. Wilpert, *Mos. und Mal.*, p. 283) o como probable (A. Ferrua, *Dei primi battisteri parrocchiali e di quello di S. Pietro in particolare*: CivCatt. 90, 2 (1939) 148; L. De Bruyne, *La décoration des baptistères paléochrétiens*: Act. V Congr. Inter. Arch. Chr., Aix-en-Provence, 1954, Vatic. —Paris 1957, 341-369). Otros lo niegan (C. Cecchelli, *Le Chiese di Roma illustrate* 10, pp.. 28-30); algunos parecen incluso ignorar la existencia del problema (G. Francovich: FelixRav. 26-27 (1958) n. 264: «...Ma a prescindere del fatto che la cosidetta chiesa di S. Costanza non è mai stato un battisterio, ma fu indubitabilmente costruita dietro ordine di Costantina, figlia di Costantino, come mausoleo...»). En las excavaciones de 1870 y 1888 aparecieron bajo el altar central unas conducciones de agua que parecían indicar la existencia de una piscina bautismal. Sin embargo, ni el mismo Wilpert considera estos indicios como importantes. Para él el argumento casi decisivo es el testimonio del Lib-Pont. I 180; tratando de S. Silvestre papa (314-335) dice de Constantino: «Eodem tempore fecit basilicam sanctae martyris Agnae ex rogato filiae suae et baptisterium in eodem loco ubi et baptizata est soror eius Constantia cum filia Augusti a Silvestro episcopo, ubi et constituit donum hoc...». Cecchelli opone que el LibPont. es sólo atendible desde el s. VI; pero su argumentación no debilita en nada la de Wilpert que no se basa directamente en las afirmaciones del texto, sino deduce de él que en el s. VI debía de usarse el Mausoleo como baptisterio, ya que se le atribuye origen constantiniano, También opone Cecchelli la lejanía de la basílica, pero esa circunstancia se podría oponer a la construcción de primera mano de un baptisterio a esa distancia, no a la adap-

tación posterior, cuando ya estaba construido. Sobre todo este argumento no tiene valor después de los estudios de DEICHMANN (Cfr. Fr. W. DEICHMANN, *Die Lage der constantinischen Basilika der Heiligen Agnes an der Via Nomentana*: RivAc. 22 (1946) 214-234). Recientes excavaciones han confirmado plenamente su opinión sobre la primitiva basílica constantiniana de Sta. Inés, que no se encontraba bajo la actual, sino precisamente junto al Mausoleo, en lo que se creía cementerio al aire libre. Es interesante notar lo que DEICHMANN escribe en la p. 229 del citado artículo: «Sie mag sich am Grabmal der Constantina entwickelt haben, das villeicht einmal als Baptisterium diente oder durch seine Form später als Baptisterium angesprochen worden sein kann. Die Spur eines anderen Baptisteriums konnte jedenfalls bisher nirgends festgestellt werden». Cfr. FR. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Kirchen in Rom* (Basilea 1958) 24-30 y 72-74.

Las últimas excavaciones no han revelado tampoco ningún rastro de baptisterio; todo lo cual refuerza el valor del argumento basado en el texto citado del LibPont. y en otro de la misma procedencia, que también aduce FERRUA, l c.: «Veniens autem dies proximus Paschae praesumpsit Eulalius, eo quod ordinatus fuisset in basilica constantiniana, et introivit in Urbem et baptizavit et celebravit Pascha in basilica constantiniana; Bonifatius vero, sicut consuetudo erat, celebravit baptismum Paschae in basilica beatae martyris Agnae...» (LibPont. I 227).

No es, pues, seguro el uso bautismal del Mausoleo de Constantina, pero no se puede negar que haya que contar con la posibilidad al menos. No es probable que en tiempos aún cercanos a la sepultura de las dos hijas del Emperador se introdujese ya ese cambio. Así opina WILPERT y supone, con razón, que no se debió verificar hasta fines del IV o principios del V. Esto quiere decir que no hay motivos para atribuir los mosaicos de los pequeños ábsides precisamente al cambio de destino del monumento, ya que, en cuanto se puede juzgar en el estado en que se nos han conservado, los mosaicos presentan caracteres típicos de la 2.ª mitad del s. IV, como son, por ejemplo, la posición de los Príncipes de los apóstoles, su forma piramid-' la doble caída del palio, etc. La presencia de la Traditio legis en un monumento sepulcral no puede extrañar, ya que existen tantos ejemplos de ella en los sarcófagos; es más: dada la abundancia de estos ejemplos, todos anteriores al único caso seguro que conocemos de Traditio legis en mosaico de baptisterio (S. Giovanni in Fonte, de Nápoles), hemos de admitir obviamente, mientras no haya pruebas fuertes en contra, que tal decoración ha sido aplicada cuando aún servía como mausoleo. Sobre el origen de la Traditio legis he de ocuparme largamente a su tiempo. Cfr. H. STERN, *Les mosaiques de l'église de Saint-Constance à Rome*: DumbOaksPap. 12 (1958) 157-218.

POMPEO UGONIO († 1614) en manuscrito publicado en parte por MÜNTZ, *Notes sur les mosaiques chrétiennes de l'Italie*: RevArch. 35 (1878) 361, describe el mosaico del ábside izq. de esta manera: «In ea... supra unum gradum elevatum stat altare muro fabricatum... Altius restat pars musivi; sunt autem figurae tres quae videntur: Christi in medio, S. Pauli ad dexteram, ad laevam vero sancti Petri, etsi eius caput deciderit. Pendet hic fragmentum scripturae, non tamen cernitur essene in manu Christi an vero Petri; sic habet: CLINVS GEM DAE $^{D}_{X}$. Infra in medio pictura simplex habet figuram, videlicet mulieris Christum inter brachia, etc., etc.». Sirva esta noticia para honra del artista paleocristiano al que no hay por qué atribuirle la deforme y caricaturesca cabeza que hoy contemplamos sobre los hombros del

Príncipe de los Apóstoles. Es probable que el texto original fuese *Dominus legem dat*, como ordinariamente en esta escena, pero no es cierto. G. B. DE ROSSI: Bull ArCr. 6 (1868) 43-44 trata en el párrafo sexto «Della variante *Dominus legem dat* e *Pacem dat* nell'epigrafe del volume che Cristo dà all'Apostolo» y defiende la posibilidad de ambas fórmulas como prueba con varios ejemplos. DE BRUYNE admite también la posibilidad del *pacem dat* aunque lo cree poco probable. Cfr. L. DE BRUYNE, *La décoration des Baptistères paléochrétiens*: Actes du V Congr. Inter. Arch. Chrét., Aix-en-Provence 1954 (Vaticano-París 1957) 347.

Sobre este punto es interesante la noticia que nos da W. N. SCHUMACHER, «*Dominus legem dat*»: RömQu. 54 (1959) 10, n. 48: «Die neuesten Untersuchungen haben die Lesung 'Dominus pacem dat' hier wahrscheinlich gemacht... G. Matthiae hatte die Freundlichkeit, uns dieses Ergebnis seiner Untersuchungen mitzuteilen...».

424 - El original pereció en 1589. Dibujo del Cod. Vat. 5407, de CIACCONIO, las imágenes separadas, desde la p. 27 (Santiago) hasta la p. 40 (S. Bartolomé). Añade S. Matías, pero «ex musivo s. Mariae Maioris». G. CIAMPINI, *Vet. Mon.* I (1690) lám. 77, ha tomado de ahí los diversos apóstoles y los ha colocado juntos sin orden determinado. GARRUCCI sigue el orden del códice. «Flavio Ricimero goto è l'autore di questo musaico, siccome ci è attestato dalla epigrafe che egli vi appose (Mai Scr. Vet. V, 119: In absidis hemicyclo ecclesiae S. Agathae Gothorum): F. L. Ricimer V. I. Magister utriusque militiae, Patricius et ex Cons. ord. pro voto suo adornavit. Consta che Ricimero fu creato Patrizio del Senato romano nel 457, e che tenne il Consolato ordinario nel 459. Il musaico adunque non può antecedere il 460... Ricimero andò da Roma a fissare la sua sede in Milano nel 467, dove anche battè moneta, como ci ha fatto sapere Mons. Biraghi (I tre sepolcri Ambrogiani, págg 31, 32)...».

Parece que debió hacer el mosaico entre 460-467. Arriano, se apoderó de Sta. Agata Después de la muerte de Ricimero quedó abandonada, hasta que Gregorio Magno en 591 la consagró al culto católico (Diálog. III, cap. 30). Cfr. R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cr.*, IV, pp. 49-50. lám. 240.2; y C. HUELSEN, C. CECCHELLI, G. GIOVANNONI, U. MONNERET DE VILLARD, A. MUÑOZ, *Sta. Agata dei Goti* (Roma 1924).

425 - G. CIAMPINI, *Vet. Mon.* I (1690) lám. 76, copia sobre todo del dibujo de CASSIANO DAL POZZO, hoy en la librería del castillo real de Windsor. Este dibujo se basaba en otro del 1630, que se apoya a su vez en otro anterior que sirvió también para completar con pintura las partes del mosaico que ya habían perecido. GARRUCCI usa el dibujo del Cod. Vat. 5407, p. 189v y 191. Cfr. R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte IV*, lám. 240,1 y texto correspondiente. La inscripción del mosaico decía así:

> Haec tibi mens Valilae devovit [decrevit] praedia Christe,
> Cui testator opes detulit ille suas
> Simplicius qu(a)e Papa sacris caelestibus aptans
> effecit vere muneris esse tuis...

El mismo Valila aparece en 471 en un documento de la iglesia de Tívoli y en un fragmento de inscripción encontrado en el Coliseo. La inscripción del mosaico concuerda con la noticia del LibPont. I 249: «hic [Simplicius] dedicavit basilicam... beati apostoli Andreae iuxta basilicam Sanctae Mariae». Cfr. G. LUGLI, *La Basilica di Giunio Basso sull'Esquilino*: RivAc. 9 (1932) 221-255.

426 - Cfr. J. WILPERT. *Mos. und Mal. II*, pp. 728-730. ONOFRIO PANVINIO (Cod. Vat. lat. 6781 fol. 216v) describe los mosaicos: en la bóveda, cuatro ángeles sosteniendo la cruz. Entre las ventanas, S. Pedro y S. Pablo, S. Juan B. y S. Juan Ev., S. Lorenzo y S. Esteban, Santiago y S. Felipe. LibPont. I 242: «Hic [Hilarius] fecit oratoria tria in baptisterio basilicae Constantinianae sancti Johannis Baptistae et sancti Johannis evangelistae et sanctae Crucis, omnia ex argento et lapidibus pretiosis». Cfr. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age* (Paris 1877) lám. 36.

427 - Cfr. J. WILPERT, *Mos. und Mal. II*, pp. 554-558. En el mosaico del ábside, la inscr.:

> Placidiae pia mens operis decus omne paterni gaudet pontificis studio splendore Leonis

DE ROSSI piensa que primitivamente esta inscripción estuvo en el ábside, aunque actualmente se encuentra en el arco triunfal. G. B. DE ROSSI, *Inscr Christ. II, I* 68, núm. 32. El mosaico del arco ha sufrido muchas restauraciones que han modificado notablemente el estilo. WILPERT reproduce en la fig. 185, p. 556 el dibujo del Cod. Barb. lat. 4460 fol. 140, que es de antes de la restauración de Clemente XII (1730-1740): aparece Pablo sin la espada, y no existe rastro de las inscripciones sobre Pedro y Pablo, que CIAMPINI ya tiene en su dibujo. La inscripción de Pedro: Janitor hic caeli est fidei Petra culmen honoris sedis apostolicae rector et omnes decus, es de León Magno. G. B. DE ROSSI, *Inscr. Christ. II, I*, 68, n. 33. Cfr. G. CIAMPINI *Vet. Mon. I* (1690) lám. 68.

428 - En el fondo de la iglesia aún se conserva el mosaico, en parte, con las dos figuras de la «ecclesia ex gentibus» y la «ecclesia ex circumcisione» (nombres inscritos) y la inscripción:

> Culmen apostolicum cum Caelestinus haberet primus et in toto fulgeret episcopus orbe haec quae miraris fundavit praesbiter Urbis illyrica de gente Petrus vir nomine tanto dignus...

El LibPont. I 235 dice: «Et huius [Xysti III] temporibus fecit Petrus episcopus basilicam in Urbe sanctae Sabinae, ubi et fontem construxit». CIAMPINI conoció aún la parte superior del mosaico, hoy perdida, que nos transmitió en su obra ya citada, lám. 48, con las figuras de Pedro y Pablo. Cfr. R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte crist. IV*, pp. 16-17, lám. 210.

429 - Cfr. G. TURCIO, *Sull'Epigramma «Miracula Christi» attribuito a Claudio Claudiano*: RivAc. 5 (1928) 337-344. Las escenas que se describen, la manera de hablar en presente, etc., parecen confirmar que se trata de un caso más de «*Tituli historiarum*», de los que sabemos por S. Agustín y S. Paulino de Nola que solían ilustrar las pinturas o mosaicos de las iglesias. No es posible precisar, lo mismo que en otros casos semejantes, si se trataba de pinturas o de mosaico. Consta esta breve poesía de nueve dísticos que describen nueve escenas: anunciación, adoración de los magos, bodas de Caná, multiplicación de panes y peces, curación del ciego, *Pedro salvado de las aguas*, curación de la hemorroisa, curación del paralítico. El autor del citado artículo piensa que describa las decoraciones de alguna iglesia o baptisterio romano, si verdaderamente son los dísticos del retor CLAUDIANO, cuya actividad poética se desarrolló casi exclusivamente en Roma, entre los años 395-404, según BIRT, quien

juzga ciertamente auténticos estos versos. Los que describen la escena petrina son los siguientes:

Nutantem quatit unda Petrum, cui Christus in alto
et dextra gressus firmat et ore fidem.

430 - Helpidius Rusticus, médico de Teodorico, escribe en los tiempos del Papa Símaco (498-514) y parece describir también en sus *Carmina in Historiam Testamenti Veteris et Novi* las escenas de alguna iglesia. Tiene 24 tetrásticos: pecado de Eva, Anunciación, expulsión del Paraíso, etc.: de Pedro tiene la visión de Joppe: Petro visio de coelo ostenditur.

Reptilium pecudumque genus, cunctasque volucres
Discus habet, quae cuncta jubet pater edere Petrum,
Nil commune putans, quod mundum fecerat auctor.
PL 62, 544-545.

431 - A fines del s. IV o principios del V, el *Dittochaeum* de Prudencio ofrece indudablemente también la descripción de escenas representadas en alguna iglesia, quizá de Zaragoza. Entre las enumeradas en los 49 tetrásticos, tres son petrinas, dos de las cuales las hemos visto en los números inmediatamente precedentes:

35. Per mare ambulat Christus.
It mare per medium Dominus, fluctusque liquentes
Calce terens, jubet instabili descendere cymba
Discipulum: sed mortalis trepidatio plantas
Mergit, at ille manum regit, et vestigia firmat.

46. Porta speciosa.
Porta manet templi, Speciosam quam vocitarunt,
Egregium Salomonis opus: sed maius in illa
Christi opus emicuit: nam claudus, surgere jussus
Ore Petri, stupuit laxatos currere gressus.

47. Visio Petri.
Somniat illapsum Petrus alto ex aethere discum
Confertum omnigenis animalibus. Ille recusat
Mandere: sed Dominus jubet omnia munda putare.
Surgit, et inmundas vocat ad mysteria gentes.
PL 60, 105-112

Cfr. J. P. Kirsch, *Le Dittochaeum de Prudence et les monuments de l'Antiquité chrétienne*: Atti del II Congr. Inter. Arch. Crist., Roma 1900 (Roma 1902) 127-131. Creo que continúa siendo válida la opinión que aplica esta descripción a las representaciones de una iglesia, a pesar de Soper, que apoyándose en Baumstark afirma: «Baumstark (in Biz. Zeit. 1911, pp. 177 ff) has shown that a good quarter of the verses from both Testaments are strongly topographical, and parallel the accounts of pilgrims to the Holy Land with a sometimes striking similarity of verbiage... The Dittochaeum, then, should be judged not simply as a direct illustration of the New

Testament comparable to others stemming from the same manuscript prototype, but also to some extent as a guide book to the Palestine pilgrimage, choosing its subjects in accordance with a special, localized usage» A. C. SOPER, *The italo-gallic School of Early Christian Art*: ArtBull. 20 (1938) 188.

432 - J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom* (Leipzig 1901) fig. 45, p. 115. Se trata de una tela copta de entre las más antiguas conservadas con representaciones humanas; la datación de estas telas es aún poco precisa, pero no cabe duda que el caso presente pertenece al s. IV o a la primera mitad del V, según la opinión también del conocido especialista en la materia Prof. VOLBACH.

433 - P. STYGER, *Die altchristliche Grabeskunst* (Munich 1927) da doble reproducción fotográfica del plato en la fig. 30. En la p. 117, n. 164 dice que se encuentra en la colección Basilewski, en el Mus. del Ermitage, y da las dimensiones: ancho 23 cm.; profundo 3 cm. Gracias a estas fotografías he podido comprobar la fidelidad de los dibujos, que son preferibles a la misma foto porque se pueden apreciar todas las escenas, sin perder en exactitud.

434 - Creo que el fragmento reproducido en el lugar citado es una parte del que conoció BIANCHINI, procedente de las excavaciones bajo Sta. Prisca: «Ai giorni del Bianchini da quelle rovine venne in luce un vaso di vetro sulla cui circonferenza erano effigiate ad incavo le immagini degli apostoli disposti dentro altrettanti archi d'un portico sostenuto da colonne. Sopra ogni colonna sorgeva la croce monogrammatica ☧ chiusa dentro un cerchio: sopra ogni immagine era scritto il nome, e ne remanevano tre soli leggibili: PETRIVS, ANDREAS, PHILIPPVS». Cfr. BullArCr. 5 (1867) 48. En el fragmento conservado en el Museo del Camposanto Teutónico se ve de hecho parte de la arcada central y la mano alzada de Cristo, con parte de la cabeza y hombro; sobre el capitel de la columna, a la izquierda, el monograma dentro de un círculo; a la izquierda de éste, el final ilegible de uno de los títulos.

435 - MARIA FLORIANI SQUARCIAPINO, *Vetri incisi portuensi del Museo Sacro del Vaticano*: AttPontAccR. Ser III (Rendiconti) 27 (1952-54) 253-269. El n. 785, en la fig. 3, p. 259.

436 - R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte* VI, lám. 461,4. «Frammento di vetro intagliato esternamente con figura di Santi trovato negli scavi di una casa dietro S. Maria in Cosmedin, ed ora nel Mus. Vaticano...I santi che vi sono rappresentati portano accanto una parte del nome, che in uno di essi è PE, nel'altro INVS...».

437 - JEANNE VILLETTE, *Une coupe chrétienne en verre gravé, trouvée à Carthage*: Monuments et Mémoires publiés par l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres, 46 (1952), lám. 15 Encontrado en las termas de Antonino, en Cartago, en 1959. Pedro y Juan, nombre inscritos.

441 - Para los vidrios dorados, cito, cuando es posible, la reciente obra de CH. R. MOREY, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library, with additional Catalogues of other Gold-Glass Collections*, editado por Guy Ferrari (Città del Vaticano. Bibl. Apost. Vaticana, 1959). No es del todo completa y en algunos casos por el mal estado de conservación de los vidrios, es necesario acudir al dibujo de GARRUCCI. Para facilitar la consulta en esos casos, añado en apéndice una concordancia MOREY-GARRUCCI, GARRUCCI-MOREY. Ni en esta obra, ni en la obra clásica de H. VOPEL, *Die altchristlichen Goldgläser* (Friburgo 1899), se llega a la determinación de una cro-

nología de los vidrios dorados. La immensa mayoría de ellos son ciertamente de fines del s. IV y primera mitad del V; a veces puede establecerse una cierta cronología relativa, examinando las modalidades de la ejecución, dentro de una clasificación bastante probable por talleres; pero aun en esos casos hay que tener siempre en cuenta las diversas manos, más o menos hábiles, independientemente de la época de ejecución. La inmensa mayoría de estos vidrios dorados han sido encontrados en las catacumbas, que cayeron en desuso en el primer ventenio del s. V.

468 - En Morey-Ferrari figuran aún en la Pusey House. Esta parte de la colección Wilshere, sin embargo, ha sido recientemente prestada indefinidamente al Mus. Ashmonean, de la misma ciudad de Oxford.

506 - Morey-Ferrari: «Boldetti reproduces this piece with a halo on each head, non existent in the original. Garrucci follows Boldetti, believing the piece lost, and gives both apostles a short beard and halo. Vopel follows Garrucci in indicating its location as unknown, and gives the figures a short beard, non-existent on the original. De Rossi notes that both are beardless». Y cita Garr. 183,6. Se trata, sin embargo, de un error de Morey. El dibujo de Garrucci correspondiente a Morey 112, no es Garr. 183,6, que en realidad es el de un vaso perdido, como dice Garrucci, sino el Garr. 184,2 donde aparece exactamente reproducido el vidrio del Vaticano, con marco cuadrado y los dos apóstoles imberbes, además de darse el Mus. Vaticano como emplazamiento. El Indice Iconográfico aumenta aún la confusión: en Roma Lib. Bibl. Vat. Mus. Cristiano, Vessel (DR 286), que corresponde a Morey 112, cita Garr. 183,6; esto no impide el que después, acertadamente, cite el mismo Garr. 183,6 en Vessel, sin más determinación de lugar y con la añadidura: Preserved in drawing of Boldetti, Cim., d. Roma (1720) fig. 8, p. 197. Lo malo es que cita también Garr. 184,2 entre los de lugar desconocido, en Rome: Vessel, añadiendo solamente con interrogación, al final de la descripción: Formerly Mus. Cristiano?

510 - Probablemente es el mismo que da Garr. 180,1, tomado de F. Buonarroti, *Vasi di Vetro*, 1716, lám. 15,2 y que, por tanto, procede de Roma.

528 - H. Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser* (Friburgo 1899) p. 108, núm. 366. M. Armellini, *Cronichetta mensuale delle più importanti moderne scoperte* 1 (1875) 90 dice que fue hallado en el palatino, junto al Estadio, unos años antes y que pasó enseguida a manos de anticuarios: da los siguientes pormenores: «...vi rimane ancora gran parte dell'effigie di un personaggio barbato, a lato del quale si legge il nome PETR ...cotesto vetro palatino appartiene alle categorie di quelli ove sono
VS
scolpite le immagini dei due santi Apostoli Pietro e Paolo,... Quello però che ha di particolare il nostro vetro si è che certamente è uno dei piu antichi, come si ricava dallo stile piuttosto classico della figura dell'apostolo rappresentato di faccia e non di profilo, rimontando esso certamente almeno ai primissimi anni del secolo IV».

529 - «Il Sig. Enrico Stevenson presentó il disegno di un frammento da lui rinvenuto nel cimitero volgarmente appellato di Trasone e Saturnino, nel quale sono graffite su foglia d'oro le immagini degli apostoli Pietro e Paolo riconoscibili per le loro note forme iconografiche, e che dallo stile giudicò del secolo circa quarto. Osservò, che tali cimeli sono oggi rari nelle catacombe, ove i devastatori dei passati tempi li hanno avidamente cercati».

530 - «Il sig. de Fontenay presentò un piccolo frammento di vetro a fondo d'oro trovato ultimamente nei lavori del Tevere; vi è rappresentato il noto gruppo dei due apostoli Pietro e Paolo designati dai loro nomi, e nel mezzo il monogramma e la figura di Cristo. Probabilmente fece parte di una più ampia composizione, ove nel centro dominava il Salvatore e intorno a lui gli apostoli ed altri santi».

Ap 3 - *The Walters Art Gallery, Early Christian and byzantine Art. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art, April 25 - June 22.* (Baltimore 1947).

Ap 4 - G. GRESELIN, *Frammenti inediti di sarcofagi cristiani antichi del Regio Museo di Aquileia*: RivAc. 14 (1937) 227-241.

Ap 6 - F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d' Arles et de Marseille* (Paris 1954) 42, n. 2.

Ap 7 - F. BENOIT, *o. c.*, p. 35 transcribe el epitafio de Concordius, obispo de Arlés muerto hacia 390. Nota también que en el libro que tiene Cristo en su mano izquierda se lee: *Dominus legem dat.* De este sarcófago nos ocupamos varias veces en el texto.

Ap 11 - Todas las cabezas de Cristo y los apóstoles han sido destruidas; el mal estado de conservación de este frente de sarcófago hace aún más difícil su datación y su exacta interpretación. Cristo está sentado en el centro y entrega algo con su derecha al apóstol que se le acerca por esa parte con las manos veladas. Es extraño que el segundo personaje de la derecha entrega también algo al siguiente, que también tiene las manos veladas. En el estilo y en la composicion se advierte una indudable influencia oriental. BOVINI lo data en la primera mitad del s. V, datación que aceptamos con alguna reserva.

Ap 12 - F. BENOIT, *o. c.*, p. 53, lo considera del mismo taller que el de «*Constantino II*» (WS 11,4).

Ap 14 - La reconstrucción de WILPERT se basa en la semejanza con el sarcófago de Aix 1 (WS 150,1), que verdaderamente hace muy verosímil la hipótesis

Ap 15 - Narbona, Iglesia de S. Pablo y Sergio, empotrado al fondo de la nave. La escena central es de fácil reconstrucción, gracias a los restos aún visibles de Uranio con el velo desplegado sobre su cabeza. En los dos intercolumnios inmediatos al central, hemos de suponer a Pedro y Pablo, cada uno acompañado de otro personaje, aclamando a Cristo; de todos hay trazas suficientes, pero no tales que puedan excluir totalmente alguna variante en la escena.

Ap 21 y 22 - Pequeños fragmentos insignificantes inéditos, en cuanto conozco.

Ap 25 - Por comparación con el sarcófago de Perusa (WS 28,3) y por los mismos fragmentos considerados en sí, las dos reconstrucciones de WILPERT merecen tenerse en cuenta. El primero (WS 28,1), en vez de personificación del cielo tiene personificación de la tierra. Lo notó ya F. GERKE, *Christus*, p. 36.

Ap 26 - Aceptable la reconstrucción de WILPERT, por comparación con WS 125,2 y 28,3.

Ap 29 - Actualmente existe un fragmento más de la figura de S. Pablo, hallado después de la publicación de WILPERT.

Ap 31 - Insignificante fragmento de sarcófago de Puertas de Ciudad, con resto de arcada y parte de cabeza y busto de apóstol.

Ap 49 - Véase G. B. De Rossi, *Oratorio privato del secolo quarto scoperto nel monte della giustizia presso le Terme diocleziane*: BullArCr. 1(1876) 37-58. En la p. 49 completa con la descripción la idea que parcialmente podemos formarnos con el incompleto dibujo de las láms. 6-7: «Il piccolo bema però colla sua abside offre materia a studio ed osservazioni. Nel mezzo della conca dell'abside regna l'immagine di Cristo cinto il capo di semplice nimbo circolare, sedente fra i dodici Apostoli, che ritti in piedi gli fanno corona ed ascoltano i divini ammaestramenti simboleggiati nei volumi chiusi entro cista ai piedi del Salvatore. La cima dello abside era adorna di festoni; sul capo di Cristo era segnato in rosso il monogramma ☧; lo ho trovato nei frammenti dell'intonaco caduti a terra...» Cfr. Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Wiesbaden 1960) fig. 1 y pp. 15-16 y 149-150. La presencia de la *cista* de volúmenes favorece la inclusión de este ábside en la primera categoría del Cristo Maestro.

Ap 51 - LibPont I 233: «Hic [Xystus] ornavit de argento confessionem beati Petri apostoli, qui habet libras CCCC. Ex huius supplicatione optulit Valentinus Augustus imaginen auream cum XII portas et apostolos XII et Salvatorem gemmis pretiosissimis ornatam, quem voti gratiae suae super confessionem beati Petri apostoli possuit...». En la n. 8 (p. 235) dice Duchesne: «8. imaginem auream cum XII portas] Le pape Hadrien cite ce monument dans sa lettre à Charlemagne sur le culte des images (Hardouin, t. IV, p. 812...): 'Sed et per rogatum eius [Xysti] Valentinianus Augustus fecit imaginem auream cum XII portis et Salvatore gemmis pretiosis ornatam, quam voto gratiae super confessionem b. Petri apostoli possuit; et a tunc usque hactenus apud nos ab omnibus fidelibus venerantur'. On peut s'en faire une idée par la décoration de certains sarcophages romains du IV et du V siècle qui représentent le Christ et les douze apôtres rangés sous les arcades d'un portique. Il est difficile de dire si cette grande pièce d'orfévrerie ornait le sommet du ciborium du maître autel ou si elle se développait audessus de la porte de la confession. Elle échappa au sac de Genséric (455); c'est sans doute lors du pillage de la basilique par les Sarrasins (846) qu'elle fu emportée». Leon IV (847-855) e Inocencio III (1198-1216) rehicieron sucesivamente el ornamento desaparecido; aún hoy, en el nicho de los palios, puede verse una parte del de Inocencio III, tras la reja metálica que el mismo Inocencio III le antepuso para protegerlo y que nos ha conservado la inscripción: —sic cum discipulis bis sex Christus residebit, cum reddet populis cunctis quod quisque merebit —tercius hoc munus dans Innocentius, unus sit comes in vita tibi Petre cohisraelita. Cfr. G. Wilpert, *La decorazione constantiniana della Basilica lateranense*: RivAc. 6 (1929) 64-68 y figs. 4 y 5. En la fig. 4 pueden apreciarse aún claramente dos de las columnitas esmaltadas y dos fragmentos de murallas de ciudad. Conviene notar que el LibPont. II 114, dice: «Confessionem tabulis argento paratis purissimo modo simili, tota animi devotione ad anticum decus et statum perduxit». Ya en tiempos de León IV (847-855) se habla de Querubines junto a Cristo, que Schönebeck considera con razón como añadidura medieval; la inscripción de Inocencio III hace aún más patente el cambio de gusto e interpretación, convirtiendo la escena paleocristiana de Majestad de

Cristo con los apóstoles, en una escena de Juicio. Cfr. H. U. v. Schönebeck, *Der Mailänder Sarkophag* (Città del Vaticano 1935) 5.

Ap 52 - Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Wiesbaden 1960) 5 y 175-176: Joh. Diaconus, *Chronicon episcoporum S. Ecclesiae Neapolitanae*: «...in cuius (scl. bas. Sever.) apsidam depinxit ex musivo Salvatorem cum XII apostolis sedentes...». El obispo Severo gobernó la iglesia napolitana del 366 al 412-413.

Ap 53 - G. Bovini, *Mosaici parietali scomparsi*: FelixRav. fasc. 17 (1955) 67: Del Codex *pontificalis*, de Agnellus: «Domumque quam hedificavit [Neon, 449-452] vidistis, et in ipsa domo ubi ymagines Apostolorum Petri et Pauli teselis facte sunt, hinc et inde iuxta crucem conspexeritis, et una linea versiculi, in qua continet: Domnus Neon Episcopus senescat nobis, legistis». Cfr. Ch. Ihm, *l. c.* p. 173

Ap 54 - Ch. Ihm. *o. c.* p. 5 y págs. 151-153. El fresco de Zuccari, de 1559, conserva aún las líneas generales de la primitiva composición, como se ha podido comprobar en algunas partes.

Ap 55 - Pompeo Ugonio, en el manuscrito publicado en parte por Müntz, RevArchéol. 35 (1878) 362, dice: «Arcus est in medio ecclesiae, ubi altare maius et sepulcrum porphyreticum, ubi... instar testudinis altius spatium attolitur, muris hinc inde circumspectum. Qui locus variis musivis figuris erat ornatus, quae partim deciderunt, partim vix apparent. In facie supra sepulcrum videntur quidam sedentes qua fere specie sunt apud S. Pudentianam in abside maiore et sine dubio hic erat Salvator, quantum opinari possum, (sed alio (?) cum facibus accedam, locus namque est obscurior). Supra hos sedentes ornatus est quidam ex frondibus contextus inter ceu candelabra quaedam. E regione videntur... similes quaedam figurae sedentes. Et duae in angulis oblongae mulieres alba veste stantes. Circum et in sublimi omnia exoleverunt et corruerunt». En la p. 367: «Appendix ad musivum medianae testudinis. Sopra il giro primo dell' historie vi era un altro giro minore quale hoggi adi 3 ho meglio considerato. E vi si vede un fragmento di un Christo che parla con no so chi e ha il diadema in testa. Et è una figura così... Par quasi un domine quo vadis. ...sopra l'altar vi è figurato l'agnello col diadema con certe pecorelle sotto, il quale sta dinanzi alla città di Gerusaleme et secondo credo dice S. Giovanni nell'Apocalissi...».
También entrevió Ugonio los restos de una escena del milagro de la fuente, pero sin poder precisar más. Actualmente no queda rastro de ninguna de estas representaciones, aunque sí en parte se conservan algunos dibujos antiguos. Véase el artículo de H. Stern, *Les mosaiques de l'eglise de Saint Constance à Rome*: DumbOaksPap. 12 (1958) 157-218, donde se recogen todas las noticias y dibujos antiguos.

Ap 61 - Muy fragmentario, en mármol de Saint-Béat, de procedencia local, por tanto. Véase F. Benoit, *Les sarcophages paléochrétiens d' Arles et de Marseille* (Paris 1954) p. 26 y p. 62, n. 1. En el panel del centro estaba Cristo vuelto hacia su derecha, con la cruz en la mano; en los extremos, dos apóstoles mostrando-aclamando, con fajo de volúmenes a los pies.

Ap 64 - Del problema de las acroteras con Pedro y Pablo (?) nos ocupamos en el texto.

Ap 80 - A. Ferrua, *Tre sarcofagi importanti da S. Sebastiano*: RivAc. 27 (1951) 7-33 y

L. DE BRUYNE, *Due nuovi sarcofagi recentemente scoperti a S. Sebastiano*: Riv Ac. 27 (1951) 127-143.

Ap 84 - E. JOSI, *Gli scavi nelle Sacre Grotte Vaticane* (separata de «Il Vaticano nel 1944» mayo 1944) 3.

Ap 90 - Tratándose del lateral de un sarcófago de «Paso del mar rojo», parece menos probable la identificación cierta con Pedro y Pablo.

Ap 93 - Según WILPERT, se encuentra en el Museo de Lyon. Sin embargo, la Srta. MAGDALENA ROCHER-JAUNEAU, Asistente, me comunica amablemente: «Le Musée possède toujours les sarcophages de Balazuc et de Genzano; les autres fragments ont été échangés avec le Musée d'art chrétien d'Arles». F. BENOIT, en la obra citada sobre los sarcófagos paleocristianos de Arlés y Marsella, no nombra este fragmento.

Ap 94 - GARRUCCI, *l. c.*, tuvo la referencia y el dibujo del Dr. C. Gregorutti, dueño del fragmento.

Ap 98 - Esta pintura y la siguiente podría decirse casi con certeza que representan a Cristo Maestro con Pedro y Pablo testigo de su revelación; véase el mosaico «Patripasiano» de «Domitila» y la pintura del cem. de Gordiano y Epímaco (núm. 371).

Ap 100 - H. ARNASON, *Early christian silver of north Italy and Gaul*: ArtBull. 20 (1938) 193-226, lo cree de fines del s. V o principios del IV. E. WEIGAND. ByzZeit. 32 (1932) 34, lo juzga del siglo V. Posteriormente, P. L. ZOVATTO demuestra que se debe datar a principios del s. V. Cfr. de este autor, *La capsella argentea di Grado*, en la obra de G. BRUSSIN-P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani de Aquileia e Grado* (Udine 1957) 513-522. No es seguro que se trate de Pedro y Pablo.

Ap 101 - La figura de la derecha parece imberbe, aunque en el original no llega a percibirse con absoluta certeza. Cfr. Garr. 471,2.

Ap 103 - F. BENOIT, o. c. p. 37, lo considera de fines del s. IV y probablemente de taller arlesiano. F. GERKE, *Christus*, p. 96, núm. 41, lo data entre 340-350, es decir, en el tiempo de tránsito al «bello estilo». Esta datación me parece más acertada y el mismo BENOIT reconoce en la n. 1 de la misma p. 37, que «Le modèle de niches à pilastres ornés de rudentures est connu à Rome» y cita WS 242,6. Podemos añadir que el sarcófago estrigilado de la orante, de las Grotte Vaticane, descubierto bajo el pavimento de la Basílica constantiniana en las excavaciones comenzadas en 1941, presenta evidentes semejanzas de estilo también en el labrado de los pliegues y en la disposición del palio y el mismo gusto plástico.

Ap 106 - F. RUSSI, *Il bassorilievo di Aquileia dai due busti affrontati. I santi Pietro e Paolo*: Aquileia Nostra 22(1951) 31-40. De este artículo se da noticia en RivAc. 27 (1951) 271 núm. 201, donde se ponen algunos reparos a la autenticidad del fragmento, como ya lo había hecho DE BRUYNE en la misma revista 14 (1937) 373. A pesar de las conclusiones de RUSSI, favorables a la autenticidad y a la atribución a Pedro y Pablo de los dos bustos, parece que ni lo uno ni lo otro puede afirmarse con seguridad.

Ap 107 - Cfr. G. WILPERT, *Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne*: RivAc. 4 (1927) 64 y fig. 4 en la p. 65. El fragmento está muy retocado; los dos

apóstoles presentan las características de Pedro y Pablo. Véase lo dicho en el texto sobre el problema de los dos acompañantes de la orante.

Ap 108 - Quedan solamente en el fragmento una buena parte de la figura de Pablo, con volumen en la mano izquierda, vuelto hacia el centro; de la figura central no queda más que una parte del nimbo y el ángulo superior del trono. Pablo se encuentra, pues, en el lugar de honor.

Ap 109 - J. QUIBELL, *Excavations at Saqqara* (1907-8), (Cairo 1909) lám. 31,6 y p. 106. Todo el contenido de la lám. 31 se define: «A collection of limestone blocks found close together near the south door of the hospital and doubtless forming part of that doorway» (p. 105). Monasterio Apa Jeremías. Sobre las figuras, muy deterioradas, se leen los siguientes nombres: Tomás, Andrés, Pedro, Mateo, Jacobo, Judas, Sotir. E. WEIGAND, ByzZeit. 39 (1939) 136 lo considera del s. V probablemente.

Ap 110 - J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen* Zeit (Berlin 1941) 153 y ss., lo considera una traditio legis. Le sigue en esto G. FRANCOVICH, FelixRav. 26-27 (1958) 20 y fig. 9. El fragmento, sin embargo, no permite determinar con certeza si se trata de una traditio o de una escena de Majestad o Revelación-Enseñanza.

Ap 111 y 112 - NEZIH FIRATTI, *Deux nouveaux reliefs funéraires d'Istambul et les reliefs similaires*: CahAr. 11 (1960) 73-92 y figs.. 4 y 5. Son dos falsos frentes de sarcófagos con los que se formaron tumbas, descubiertas en 1958, en el barrio constantinopolitano de Taskasap. Parecen de finales del siglo V o principios del VI. Los dos columnados, divididos en 5 compartimentos. En el primero Cristo está en pie y en el segundo en cátedra.

Ap 113 - Cfr. E. COCHE DE LA FERTÉ, *L' Antiquité chrétienne au Musée du Louvre* (Paris 1958). Hablando de la placa de mármol semejante que se conserva en el Mus. del Louvre, considera ambas del IV-V. Para el de Leningrado cita LATYSCHEFF, *Byzantina Chronika* VI, 1899, pp. 337-339, fig. 1. Encontrado en Crimea, como el de París, que proviene de Sebastopol. Este último contenía la escena en que Cristo manda a los apóstoles lanzar la red. Cfr. DACL 2/2 (1910) col. 2645, fig. 2208. El de Leningrado, ib. col. 2645, fig. 2209.

Ap 114 - Es difícil la datación de este singular sarcófago; LE BLANT lo creía del s. VI mientras que BENOIT habla de él como del s. V (F. BENOIT, *Sarcoph. paléochr.*, p. 20); no es fácil decidir a cual de los dos siglos señalados pertenece. LE BLANT no cayó en la cuenta de que la escena de la izquierda es sin duda ninguna la del milagro de la fuente: «Le sujet de gauche parait être la guérison d' un aveugle» (p. 80).

Ap 117 - J. KOLLWITZ, *Oström. Plastik*, pp. 189-191, cree que no se trata de la escena de Safira, sino de una traslación de un enfermo. Es muy difícil decidir, dada la pequeñez del fragmento conservado.

Ap 118 - Esta lápida ha sido publicada numerosas veces: G. B. DE ROSSI, BullArCr. 3 (1872) 36-40, lám. 1; CIL, VI 1 (1876) núm. 843; R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte* VI (1880) lám. 411,4; V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi* (Nápoles 1889) lám. 193; WS 31,7. Sin embargo, ya desde antiguo esta lápida ha dado lugar a diversas confusiones, que se han perpetuado hasta nuestros días.

En el Indice Iconográfico se encuentran dos fotografías idénticas de esta lápida consideradas como diversas y con dos referencias a su lugar actual, ambas equivocadas. En una de ellas leemos: «Rome: Coll. Wilshere». Siendo evidente que en Roma no está la colección Wilshere, parece claro que la confusión proviene del lugar citado por WILPERT, que en el índice de las láminas escribe, a propósito de la lám. 31,7: «Pietra votiva nella collezione Wilshere (da Roma), p. 36». El «da Roma», ha sido tomado como lugar de la col. Wilshere. En la otra ficha se dice: San Vittorino: Ch. Michele. Sarcophagus. Y se remite en la bibliografía a V. BINDI, lám. 193, sin advertir que es la misma lápida de la colección Wilshere; también se cita en la bibliografía a GARRUCCI, vol. V, núm. 60 del apéndice, donde se describe otro monumento, que efectivamente está en S. Victorino, pero que no tiene nada que ver con la lápida de Lygurio: San Vittorino, ...Sarcofago edito dal Marangoni negli Acta S. Victorini ep. Amiterni et mart. Romae, 1740. E' decorato nella fronte di un cartello ansato, posto fra i due apostoli Pietro e Paolo, nel quale si legge l'epigrafe: «Iubente Deo Cristo nostro Sancto Martyri Victorino QuodvultDeus Epis de suo fecit». Sin embargo, el error no se puede atribuir simplemente a los beneméritos recopiladores del Indice Iconográfico; el origen de la confusión está en el mismo Garrucci

La lápida es ciertamente romana y del mismo taller y época que un sarcófago datado en el 392 y descubierto en S. Sebastián en 1950 (véase en este catálogo, Ap 80 y nota correspondiente). De esta lápida me ocuparé en otro trabajo.

El monumento de S. Victorino citado por GARRUCCI existe allí pero los dos personajes que sostienen la cartela no son Pedro y Pablo. Cfr. la nota de Ap 131.

Ap 121 - Casi garantizada la reconstrucción de WILPERT, por comparación con WS 124,2 y 125,2.

Ap 123 - G. B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters* (Città del Vaticano 1947). F GERKE, *Petrus und Paulus, zwei bedeutende Köpfe in Museum von S. Sebastian*: RivAc. 10(1933) 307-329, dedica varias páginas al estudio de este fragmento y da buenas razones para considerarlo como la cabeza de S Pedro. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las proporciones de esta cabeza son notablemente mayores que las de los demás casos que pone como términos de comparación; además, el total aislamiento de este sólo fragmento, impide llegar a una conclusión cierta.

Ap 124 - Según Wilpert (WS I-119) es el único sarcófago donde se representa el momento de la negación de Cristo por parte de Pedro. Es un extraño sarcófago muy retocado. La primera escena de la izquierda se presenta como la conducción de Cristo por dos soldados ante Caifás. En la segunda, un personaje con pénula habla a otro vestido con túnica y un extremo de palio que no se ve de dónde viene. Hay dos figuras de fondo. A. HEISENBERG, *Ikonographischen Studien* (Munich 1922) 23-25, trata de las diversas opiniones y propone la suya: consejo de los sacerdotes sobre Cristo. Creo que no es escena petrina pero es difícil decidir.

Ap 125 y 126 - La reconstrucción de WILPERT es un poco aventurada, pero no está desprovista de toda probabilidad.

Ap 127 - El volumen de la ley, en el panel de la izquierda, aparece señalado con el monograma de Cristo, lo que pudiera indicar que se trata de la nueva ley, y, en ese

caso tendríamos en el personaje que la recibe una clara unión de Moisés-Pedro. Sin embargo, el sólo monograma no me parece motivo suficiente para rechazar decididamente que se trate simplemente de la entrega de la ley a Moisés.

Ap 128 y 129 - Es imposible aquí entrar en la discusión, aún viva, sobre la proveniencia y datación de estos monumentos. Los siglos V, VI, XI, XII y XIII se han propuesto y se proponen como épocas de elaboración de las columnas, al menos de las dos delanteras, ya que algunos distinguen entre éstas, que creen paleocristianas, y las de atrás, que juzgan medievales, y preparadas para completar el número de cuatro necesario para emplearlas en el ciborio. Cfr. C. R. MOREY, *Early Christian Art* (Princeton University 1942) 105-106. Como lugar de procedencia se ha propuesto Siria, Palestina, Constantinopla, Ravena, Venecia, etc. E. WEIGAND, *Zur Datierung der Ciboriumsäulen von S. Marco in Venedig*: Atti V Congr. Inter. Studi Bizant., Roma, sep. 1936 (Roma 1940) II, pp. 440-451 describe brevemente la historia de las diversas interpretaciones y señala algunas características que parecen propias del s. IV-V, y otras que más bien indicarían una época medieval; finalmente, se pronuncia decididamente por un origen occidental y por una datación de hacia mediados del s. XIII; para ello, propone varios pormenores impropios de época anterior, como son el gorro del Gran Sacerdote, la forma de la barca, la de algunos edificios con bóveda, etc. Siguiendo las huellas de Weigand, E. LUCCHESI PALLI, *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumsäule von San Marco in Venedig* (Praga 1942), analiza detalladamente las diversas escenas y las compara con otros monumentos, llegando también a la conclusión de que se trata de una obra del s. XIII y más en concreto, de hacia el 1250. Del mismo tiempo y del mismo taller cree que es el arquitrabe del portal de la izquierda y el sarcófago de Morosini. En el artista de las dos columnas delanteras, sobre todo, se nota una extraordinaria habilidad para la imitación del arte paleocristiano .En este mismo sentido se pronuncia recientemente F. GERKE, *Der Tischaltar*, p. 502.

No obstante estos serios trabajos, la opinión de algunos se inclina más bien hacia una datación de las columnas y de las otras dos piezas citadas, en tiempos paleocristianos, aunque se oscile entre el V o el VI siglo, en la determinación concreta de la época. Siguen sin aclararse definitivamente los numerosos enigmas que presentan estos singulares monumentos. Por lo que toca a las escenas petrinas, no creo que haya verdadera dificultad en considerarlas paleocristianas, pero el conjunto de la obra, mientras nuevas aportaciones no demuestren lo contrario, difícilmente se puede entender en época anterior a la Edad Media. Enumero, por tanto, las columnas, en este apéndice, con todas las reservas y como mera posibilidad.

N. B.: No enumero los fragmentos de Cagliari (WS 141,2) y Mus. S. Sebastián (WS 141,1) con la escena del pescador con red, por no existir motivo ninguno para pensar que se trate de representación de Pedro. Lo mismo se diga de algunos otros pequeños fragmentos que en las láminas de Wilpert aparecen completados como petrinos, pero sin punto de apoyo seguro en el mismo resto conservado. Por las mismas causas que he prescindido de los fragmentos del pescador, he prescindido también de los pastores barbados.

Solamente a título informativo quiero copiar aquí la descripción de un fragmento perdido, que contenía una escena con una mínima probabilidad de ser petri-

na: R. Grousset, *Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome qui ne se trouvent point au musée du Latran*, 1885, p. 64: «53 (Via Babbuino, chez un marchand d'antiquités). Fragment de couvercle. A gauche, les restes mutilés du génie qui tenait la tessère. Puis un fragment d' une scène de repas, qui occupait la partie droite du couvercle. Un serviteur en tunique lache, les cheveux longs, apporte un plat. Un convive etend la main vers la table, un autre boit; d'un troisième il ne reste que la main levée. Il n'y a rien la qu'on ne retrouve dans presque toutes les scènes de repas analogues. Mais un détail nouveau donne à ce fragment une importance particulière. Davant la table, un personage, imberbe à ce qu' il semble, se tient debout, vêtu d'une tunique. La main est levée et frappe avec une baguette la muraille audessus des convives. Les eaux qui jaillissent sont indiquées par ces rais sinueuses qu'on retrouve souvent sur les bas-reliefs... Le style est du quatrième siécle; l'execution est rude, gatie par les coups de trépan. Les têtes sont très grossières».

Omito también los sarcófagos de Aquitania, por considerarlos del siglo VI en adelante, con D. Fossard, *La chronologie des sarcophages d'Aquitaine*: Actes V Congr. Inter. Archéol-Chrét., Aix-en-Provence, 13-19 sept. 1954 (Vaticano- Paris 1957) 321-323, a pesar de la opinión contraria de J. B. Ward-Perkins, *A carved Marble Fragment at Riom (Puy-de-Dôme) and the chronology of the Aquitanian sarcophagi*: The Antiquaries Journal 40 (1960) 25-34.

Ap 131 - En Amiternum, actualmente S. Vittorino, cerca de L'Aquila, hay dos relieves que en cierta manera nos interesan. De uno de ellos, no catalogado hago mención en la nota al núm. Ap 118, al hablar de la Lápida de Lygurius: no es un sarcófago, como dicen Garrucci y algunos otros, sino una mesa. En la parte frontal de ésta hay una cartela (tabula ansata) con la siguiente inscripción:

> Iubente Deo Cristo nostro
> sancto martyri Victorino
> Quodvultdeus epis. de suo fecit

La cartela está sostenida en sus dos extremos por dos personajes en túnica y palio: el de la derecha imberbe, vuelve la cabeza hacia atrás, como para mirar a un rótulo o volumen que aparece grabado en el extremo derecho; con la mano derecha sostiene la cartela, con la izquierda la muestra. El personaje de la izquierda es barbado; sostiene la cartela, inclinado profundamente. La combinación de los dos tipos barbado-imberbe y la diversidad de posturas y actitudes hace inverosímil la interpretación Pedro-Pablo. A. Ferrua cree ver en el personaje barbado al obispo Quodvultdeus. Cfr. A. Ferrua, *Amiterno (La catacomba di-)*: EncCatt. I 1075-1076.

El otro relieve, que es el catalogado en este número, es una lápida de mármol que por mucho tiempo estuvo usada como pavimento, por lo que el relieve se halla actualmente muy gastado. Debió formar parte originalmente del adorno del altar de S. Victorino; tiene una parte decorada con discos y escamas alternados y en la parte superior aparece Cristo nimbado, sentado, con un personaje barbado a la derecha, peor conservado, que introduce un tercero ante el Señor. Aquí parece más probable la interpretación Pedro-Pablo, pero en cambio parece que en vez de al siglo V, como el relieve anterior, pertenece al siglo VI.

Sobre ambos relieves D. Vittorio Ottaviani, que los ha estudiado seriamente, me comunica amablemente lo siguiente: «1) La mensa di Quodvultdeus difficilmente è posteriore al V secolo. Tutti gli elementi (stilistici delle sculture e della iscrizione; cronologici delle trasformazioni operate attorno alla tomba del martire) mi hanno orientato verso la prima metà del V secolo Come termini estremi entro i quali la datazione potrebbe ancora oscillare si possono indicare la seconda metà del IV secolo o la seconda metà del V secolo. 2) L'introductio martyris a mio avviso è posteriore alla mensa, in quanto rappresenta un periodo posteriore nelle trasformazioni attorno alla tomba del martire. Indico la prima metà del secolo VI, fondandomi sulle somiglianze iconografiche con il mosaico dell'abside dei SS. Cosma e Damiano. Ma anche qui non mi ostinerei contro altri, che pensassero alla seconda metà del V o del VI secolo.»

Ap 136 - Cfr. DACL 1/1 (1907) Fig. 279. Este fresco quedó totalmente destruído antes ya de 1924. Cristo aparecía en el centro, sentado y con nimbo, con los cestos del pan y los recipientes del agua a sus piés, mientras a la derecha se le acerca S. Andrés con los peces y a la izquierda S. Pedro (muy deteriorado). Las figuras se podían reconocer por los nombres escritos junto a ellas. En los extremos había escenas de banquetes. G. B. De Rossi, BullArCr. 3 (1865) 57-64; 73-77, trata de este fresco; lo cree perteneciente originalmente al siglo IV o incluso al siglo III, pero retocado en el siglo VI. En la p. 64 habla además de otro fresco del mismo cementerio en el que se veía el Sto. Sepulcro con un ángel y S. Pedro. Es muy dificíl juzgar de la datación propuesta.

Ap 137 - Es conocida la explicación tradicional, sostenida sobre todo por Wilpert más recientemente, de que el Moisés imberbe que se descalza representa al difunto, y esa es la causa de la carencia de la barba. Sin embargo, no deja de ser extraño que en una misma representación aparezca seguidamente el mismo personaje imberbe y barbado. Además la presencia del soldado que bebe, del que es bien visible la clámide, aunque no lleve el pileus pannonicus, hace verosímil que se trate de S. Pedro y no de Moisés en el segundo caso. (Cfr. WP, pp. 389-390). Me ocupo de esta pintura en el texto.

Ap 139 - Por la posición del personaje que queda, parece que se trata de la escena de Cristo con Pedro y Pablo.

Ap 141 - Examinando directamente el original, advierto en la coloración del cabello y de la barba un cierto tinte grisáceo, que, junto con la forma de la cabeza, hace más probable que se trate de una pretendida caracterización de S. Pedro, y no meramente de un santo indeterminado.

Ap 143 - Cfr. M. Colagrossi, *Di un monumento recentemente scoperto presso il sepolcro apostolico dell'Appia*: N. Bull Ar. 15 (1909) 51-61. Se veía en la luneta del arcosolio «il Salvatore seduto sul globo, fra due, e probabilmente quatro santi...». Apenas quedan trazas visibles.

Ap 147 - En el Indice Iconográfico se citan dos piezas: una de Garr. 478,13 y otra la descripción de CIG IV núm. 9108 referida también por G. B. De Rossi, *Roma sotterranea II* (1867) 475; se trata de la misma pieza. Es de difícil datación.

Ap 149 - Aunque se suele considerar del s. VI y así lo data también Volbach, Griffing en *An early christian ivory plaque in Cyprus and Notes on the Asiatic Ampu-*

llae: ArtBull. 20 (1938) 270 n. 10, lo cree del s. V por paralelismo con el apóstol de la izquierda en el sarcófago de los 12 apóstoles, de S. Apolinar en Classe, de Ravena. Tiene alguna probabilidad.

Ap 149 bis - Pequeña placa de marfil cuya fotografía se ha publicado por primera vez en el *Osservatore Romano*, núm. 20 (30.894) 26 gennaio 1962, p. 5, con un artículo de ROSARIO JURLARO, *Un inédito avorio paleocristiano stabiense con le immagini degli apostoli*. Por el estilo creo difícil datarlo antes del 500.

Ap 152 - Cfr. G. BOVINI, *Avori dell' Alto medio Evo. Mostra nei chiostri francescani di Ravenna. 9 sett. - 21 ott.* 1956, p. 98, núm. 9: por la iconografía, estrecha relación con los sarcófagos del s. IV. La decoración, en cambio, presenta analogías con los marfiles de la escuela de Metz. Permanece pues la duda si este marfil se ha de datar a principios del s. V o a principios del X.

Ap 157 - La única noticia y reproducción de este relicario de plata la tenía del libro de divulgación de P. BAMM, *Welten des Glaubens* (Munich-Zurich 1959) 92. En los extremos, dos orantes entre dos leones; en el centro, Pedro y Pablo vueltos hacia el centro, donde hay una cruz y un cordero. Posteriormentee la publica también M. GOUGH, *The early Christians* (Londres 1961) 259 y lám. 48. La data en la segunda mitad del s. V.

Ap 158 - E. CONDURACHI, *Monumenti cristiani nell'Illirico*: EphemDacorr. 9 (1940) 1-118.

Ap 159 - F. FREMERSDORF, *Altestes Christentum mit besonderer Berücksichtigung der Grabungsergebnisse unter der Severinskirche in Köln* (Berlin 1956) 3 y lám. 1,3. El autor habla de la Virgen entre Pedro y Pablo. Ninguna de las tres atribuciones me parecen ciertas.

Ap 161 - El personaje sentado al timón de la nave presenta un aspecto que bien puede recordar el tradicional de S. Pablo; el personaje en pie, en la parte delantera, puede ser también S. Pedro; sin embargo, no es segura la interpretación y ya DE ROSSI decía: «un uomo orante, (che male è stato giudicato un apostolo predicante) leva le braccia al cielo dentro la mística nave, la Chiesa». Cfr. G. B. DE ROSSI, BullArCr. 5 (1867) 27-28.

Ap 163 - Cfr. G. B. DE ROSSI, *Le medaglie di devozione dei primi sei o sette secoli della chiesa*: BullArCr. 7 (1869) 33-45; 49-64. En la pp. 49-50 trata de esta medalla, comentando su reproducción en la fig. 5 de la lám. 2. DE ROSSI la interpreta como sacrificio de Abrahán, y en la reproducción aparece efectivamente un cordero a los pies del personaje principal. En el texto citado confiesa DE ROSSI, sin embargo, que el cordero no es seguro se encuentre en la medalla, que en esa parte está muy gastada.

Ap 164 - Cfr. MARVIN C. ROSS, *Bronze Statuettes of Constantine the Great*: DumbOaksPap. 30 (1959) 179-183, fig. 17, Cita a R. ROWLAND, JR., *St. Peter in Gandhara. An early christian Statuette in India*: Gazette des beaux artes 23 (1943) 65-70: hallado en Charsada, frontera NO de la India. Quizá importado en India en el s. V. Tiene una llave en la mano.

Ap 169 - Bajo uno de los pequeños ábsides del Baptisterio había una inscripción, muy deteriorada, reconstruida por GARRUCCI, en parte arbitrariamente, pero, por lo que toca a lo esencial de la escena, con verdadero fundamento en los restos que

quedaban: JHS ambulans super mare Petro mergenti manum porrigit iubente Domino continuo ventus cessavit. En cambio puede dudarse si realmente a la inscripción correspondió una representación musiva de la escena Cfr. C. Ricci, *Battistero della Cattedrale*, en *Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna* 2 (1931) 35.

Ap 170 - Crescimbeni, *Stato della SS Chiesa papale lateranense* (Roma 1723) 108.
Sobre la decoración primitiva del ábside de S. Juan de Letrán tenemos dos trabajos recientes: el de G. J. Hoogewerff, *Il mosaico absidiale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani*: AttPontAccR. Ser. III (Rendiconti) 27 (1955) 297-326, y el de Tilmann Buddensieg, *Le Coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*: CahAr. 10 (1959) 157-200. Nada cierto sabemos sobre el mosaico que en los primeros siglos debió adornar el ábside de la Basílica del Salvador. Sabemos que en el s. V, Flavius Felix, cónsul en el año 428, y su mujer Padusia, hicieron alguna donación de la que quedó constancia en una inscripción del ábside (Cfr. De Rossi, *Inscr. Christ.* I p. 284). León I, después del saqueo de los vándalos del 455 reconstruyó algo; como el mismo papa decoró con mosaico en el 461 la basílica de S. Pedro y la de S. Pablo, hay un indicio que permite suponer que quizá decorase también el ábside de S. Juan de Letrán. El mosaico actual es copia del que existía hasta la demolición de 1876. que sustancialmente era el compuesto por Jacobo Torriti en 1290. Mejor dicho; el artista franciscano no hizo más que recomponer el que ya existía, según el encargo recibido del papa Nicolás IV. De cuándo databa la composición que retocó Torriti, no se sabe, ni hay indicios ciertos sobre los que apoyarse para poder llegar a una solución definitiva. G. Wilpert dedicó al tema un largo artículo con el título: *La decorazione constantiniana della basilica lateranense*: RivAc. 6 (1929) 52-126, en el que trata del mosaico primitivo del ábside en las pp. 107, 126. Pretende demostrar que el mosaico actual es fundamentalmente el constantiniano. Hoogewerff en cambio afirma que la déisis es una representación que nace después del Concilio Constantinopolitano del 843 y que no se encuentra en la iconografía antes del 850. Por otra parte, documentos escritos que puedan dar luz sobre la composición original, no existen. Hay una leyenda tardía que califica el rostro de Cristo del mosaico como milagroso, y la tradición legendaria cuando se fija, supone que la imagen milagrosa apareció en ese mismo sitio del ábside y en el momento de la consagración del templo, por el papa Silvestre. No es improbable la opinión de Hoogewerff, que sostiene que a causa de esta tradición, el busto de Cristo fue respetado por quien rehizo el mosaico introduciendo la Déisis y la gran cruz central (Inocencio III, según él); apoya eficazmente esta hipótesis el pormenor del recuadro dibujado que encuadraba el busto de Cristo en las dos reproducciones de Crescimbeni, del 1723 (Cfr. Hoogewerff, *o. c.* fig. 3 y 4) y que parecen atestiguar que ya de antiguo se había tenido buen cuidado de proveer a la buena conservación de esa parte esencial del mosaico, salvándola de posibles daños en las diversas restauraciones.

El segundo trabajo citado al principio de esta nota, llega a conclusiones totalmente diversas, por lo que toca al primer mosaico del ábside. T. Buddensieg parte en su estudio de los relieves del célebre cofre de Samagher (Pola). Las excavaciones bajo la Basílica de S. Pedro en el Vaticano han confirmado la exactitud de la reproducción de la Confesión de dicha Basílica en la parte posterior del cofre. Buddensieg piensa que la *Traditio Legis* que adorna la tapa sea

copia fiel del mosaico del ábside de S. Pedro; y pasa a estudiar cuál será el original que ha servido de modelo para el relieve de la parte anterior del cofre que representa una *hetimasía* y tres apóstoles a cada lado, separados por palmeras. Las posturas y los gestos de estos seis apóstoles son muy peculiares. BUDDENSIEG hace un análisis de estas figuras y una aguda y concluyente comparación con otros mosaicos, sobre todo con el que adornó el ábside de la iglesia de S. Andrés Catabarbara Patricia, y con los seis apóstoles que aún se encuentran, tres y tres, en los extremos del friso del ábside lateranense. La semejanza de estos apóstoles es evidente y claramente significativa: cofre y ábside de S. Andrés Catabarbara, más o menos contemporáneos, deben depender del primitivo ábside de Letrán; es más: las figuras de la actual *déisis* lateranense parecen conservar todavía indicios que manifiestan su primitiva forma que no es otra sino la de los dichos seis apóstoles, copiados más tarde en el friso, al tiempo de la transformación. Como, por otra parte, el cofre de Pola ofrece probada garantía de fidelidad en sus copias, BUNDDENSIEG traslada sencillamente su composición —con pequeños retoques— al ábside de la Basílica del Salvador.

El estudio de BUDDENSIEG aporta, a mi modo de ver, un dato definitivo: los seis apóstoles que con sus gestos y posturas características han pasado después, tales cuales, al cofre de Pola y al ábside de S. Andrés, y han dejado huellas visibles aun en otros ábsides, a pesar de las sucesivas modificaciones. A. GNIRS, *La basilica ed il reliquiario d'avorio di Samagher presso Pola*: Atti e Mem. Soc. Istr. Arch. Stor. patr., 24 (1908) 30, vio ya la relación entre los apóstoles del relicario y los de S. Andrés, pero sin sacar consecuencias. La conclusión de BUDDENSIEG, en cambio —y la reconstrucción propuesta— no parece lógica: si el cofre y el ábside de S. Andrés son ambos copia del de Letrán, ¿por qué suponer que la copia absidial ha cambiado el tema y el pequeño cofre lo ha mantenido exacto? En el cofre y en S. Andrés tenemos los seis apóstoles típicos; en el cofre ocupa el centro una *Hetimasía*: presenta por tanto una composición de la que no tenemos un sólo ejemplo en mosaicos absidiales antiguos; en el ábside de S. Andrés aparece Cristo como figura central; exactamente como en todos los ábsides antiguos que aún se conservan. ¿No es más lógico pensar que el ábside copió fielmente al ábside, y que el cofre tomó sólo una parte de sus motivos ornamentales? Hay además un serio motivo para pensarlo así, totalmente independiente de este razonamiento: toda la argumentación de HOOGEWERFF en favor de la permanencia de un Cristo central. Es claro que la leyenda del «vero volto» impreso milagrosamente el día de la consagración es tardía y sin fundamento; Pero si ya en tiempos de Inocencio III está en auge, hay que suponer que desde tiempos anteriores a la reforma del mosaico existía un Cristo al que poder atribuir su origen sobrenatural. La fidelidad del cofre en la reproducción de los motivos *arquitectónicos* de la confesión de S. Pedro, no puede obligarnos a suponerla en todas sus demás ornamentaciones, sobre todo cuando hay argumentos tan fuertes en contra.

El ábside de la Basílica de Letrán debió ser pues, semejante al de S. Andrés Catabarbara, aunque más grandioso y quizá con un friso que pudo contener la representación simbólica de los apóstoles en forma de ovejas y con la *Hetimasía* en su centro, que, por cierto, en el mismo cofre aparece con el cordero de Dios bajo el trono y sobre el monte de los cuatro ríos.

Ap 171 - El mosaico actual del ábside es copia o restauración del realizado bajo el pontificado de Honorio III (1216-1227) por maestros venecianos y que debió ser en su tiempo una de las grandes obras del arte musivo bizantino Aún se conserva un fragmento de este mosaico medieval, que contiene precisamente una bellísima cabeza de S. Pedro.

De tiempos anteriores a esa total reedificación y decoración del ábside por parte de Honorio III tenemos pocas noticias: Inocencio II (1130-1143) reparó los daños de un incendio que destruyó parte de la Basílica, y León III (795-816) los de un terremoto. Pero no sabemos si hubieron de rehacer el ábside El LibPont. I 262, dice del papa Símaco (498-514): «Item apud beatum Paulum apostolum: in basilicam renovavit absidam, quae in ruina inminebat...». La inscripción hoy copiada en el mosaico del arco de Triunfo dice:

> Theodosius coepit perfecit Honorius aulam Doctoris
> mundi sacratam corpore Pauli
> (De Rossi, Incr. Christ. II, I, 28)

Véase J. Wilpert. *Mos. u. Mal. II* (1924) 549-554. En las pp. 551-552 hace un análisis de la composición de Honorio III y deduce que es copia del original. Las razones en que apoya esta afirmación son poco sólidas. Una escena de Cristo con Pedro y Pablo o con los apóstoles, es casi seguro que debió existir: en qué forma concreta, no es posible saberlo y lo más indicado es confesar nuestra ignorancia.

Tampoco sabemos nada de la fachada, que bajo Juan XXII (1316-1334) decoró con mosaico Pietro Cavallini.

Ap 172-174 - Dos opiniones pueden considerarse actualmente como generales por lo que toca al primitivo mosaico del ábside: la principal y más comúnmente admitida supone que el dibujo garantizado por notario que se realizó poco antes de la destrucción definitiva de la antigua basílica, reproduce el mosaico de Inocencio III que, a su vez, en lo esencial, es copia del siglo IV. Así opinan Müntz y Wilpert, y en el mismo sentido se suele hablar corrientemente; los arqueólogos que han intervenido en las excavaciones bajo la Confesión de S. Pedro han incorporado esa misma composición a su reconstrucción de la basílica constantiniana. De Rossi. Kollwitz y recientemente Buddensieg creen, con otros muchos, que la *Traditio Legis*, tan extendida sobre todo en los sarcófagos de la segunda mitad del s. IV, fue la decoración original del ábside de S. Pedro. Se comprende esta diversidad de opiniones al ver la escasez de noticias que sobre el particular podemos reunir.

Onorio Panvinio dice: «absidem basilicae... musivis figuris primus ornavit Constantinus, quarum paulo intra, ex utroque parietum latere aliquot vestigia extant, ut ex his versibus, qui in ea erant, manifestum erat; 'quod duce te mundus surrexit in astra triumphans, —hanc Constantinus victor tibi condidit aulam'... Musiveas easdem imagines temporis injuria exolescentes renovavit Severinus papa, ut tradidit bibliothecarius; quas dirutas omnino ut nunc aspicimus, refecit Innocentius III». Y más adelante «Qui characteres vetustissimi et praegrandes, etiam exolescentes, nullum aliud quam Constantini tempus, quo ibi scripti sunt, arguere videbantur» (Cfr. Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*:

Rev-Archéol. 44 (1882) 147). El LibPont. cuando habla de la fundación constantiniana, no dice nada del mosaico. Del papa Severino (640) dice: «Hic renovavit absidem B. Petri apostoli ex musivo, quod dirutum erat» (I. 329).

WILPERT está convencido de que Inocencio III renovó totalmente el mosaico: «Dass Innozenz nicht bloss die Inschrift ändern, sondern auch seine Gestalt und die Personifikation der Ecclesia Romana in die Komposition einfügen konnte, setzt voraus, dass er das Apsis-mosaik vollständing erneuert hat» (l. c. p. 364). Sin embargo, afirma en la p. 361: «trotz der auf den ersten Blick erkennbaren mittelalterlichen Zusätze sind alte und neue Schriftsteller einig in dem Glauben. dass die Kopie im wesentlichen die Symbole und Gestatten enthalte, welche schon auf dem ursprünglichen Mosaik Konstantins dargestellt waren». A su análisis estilístico e iconográfico, único apoyo de su hipótesis, se puede oponer el de T. BUDDENSIEG, *o. c.* p. 164: «une comparaison de la figure de Christ dans l'abside de Saint-Pierre, avec celle de l'abside de Saint-Paul devrait suffire pour reconnaitre dans ces deux images des oeuvres de style byzantin, due aux mosaïstes d'Innocent III, Venitiens d'origine. De nombreux exemples romains de ce même type du Christ, tous du début ou du milieu du XIII siècle, confirment cette origine de la figure du Christ de l'abside de Saint-Pierre: le Christ tronant de la église Saints-Come-et-Damian (première moitié du XIII siècle) a le même escabeau en forme de coquille que le Christ du Jugement de la chapelle des Quatre-Saints-Couronnés (1243-1254) et que le Christ du monument d'Honorius IV (1266) à S. Maria in Aracoeli. Le motif du double coussin sur lequel siège le Christ à S. Giovanni e Paolo (1255) se retrouve à l'abside de Saint-Pierre, ce qui prouve l'exactitude des copistes de Saint-Pierre qui l'ont emprunté à S. Giovanni...».

A propósito de la «imaginem auream cum XII portas et apostoles XII et Salvatorem...» que Valentiniano hizo colocar sobre la confesión de S. Pedro, hemos visto el cambio de gusto e interpretación de la escena que se verificó en las diversas reconstrucciones, a pesar de que se dice «modo simili... ad anticum decus et statum perduxit». En la Edad Media no hay que suponer una preocupación arqueológica que es propia de nuestros tiempos, sino a lo más una ahorrativa voluntad de servirse para el dibujo de los nuevos personajes, de los datos que le proporciona la composición anterior, como sería el caso, por ejemplo, en el ábside de Letrán, al introducir la *déisis*.

De todo lo cual resulta que no hay motivo positivo ninguno para afirmar que Inocencio III nos transmitió fundamentalmente el mosaico de Constantino, o, mejor, de Constante. Independientemente del valor de esos argumentos, queda siempre, sin embargo, la verosimilitud de una composición primitiva parecida. de la que tenemos varios ejemplos en oratorios antiguos y en las catacumbas Cfr. Cubiculo de «los apóstoles grandes» en Domitila (WP 193): Oratorio destruido de Roma (núm. Ap 49); mosaico de S. Lorenzo, en Milán (núm. 414). No hay motivo para suponer la *Traditio Legis.* No nos ha quedado indicio ninguno positivo; y en esta parte BUDDENSIEG no ofrece tampoco ninguna nueva aportación. Las conclusiones de P. KÜNZLE, *Bemerkungen zum Lob auf Sankt Peter und Sankt Paul von Prudentius (Peristephanon XII)*: Riv Storia della Chiesa in Italia 11 (1957) 309-369, que BUDDENSIEG califica de «precieuses et nouvelles indications en faveur de l' hypotèse d'une traditio legis dans l'abside

de Saint-Pierre» (o. c. p. 194), no cambian en nada el estado de la cuestión: aun admitiendo que los versos 39-44 del Peristephanon XII se refieran al ábside de la basílica de S. Pedro, no hay modo de ver en ellos una alusión a la *Traditio Legis*. Estoy de acuerdo con Künzle en considerar poco probable la opinión de Ermini, que tales versos se refieran a la escena del milagro de la fuente, pero no deja de maravillar su nota 64 (p. 347): «Ermini scheint ohne chronologische Bedenken an das Wunder mit Processus und Martinianus zu denken» (!).

Recentísimamente se ha propuesto la hipótesis de una composición absidal formada por un Cristo majestad con Pedro y Pablo en la concha, y un friso inferior con la Traditio Legis en el centro. Véase W. N. Schumacher, *Eine römische Apsiskomposition*: RömQu. 54 (1959) 137-202; y, del mismo autor, *Altchristliche 'Giebelkompositionen'*: RömMitt. 67 (1960) 133-149. En el texto, y en otro trabajo, expongo las razones contra la argumentación de Schumacher.

En las pp. 359-361 Wilpert trata del mosaico del Arco de Triunfo. En 1503 aparecía en él Constantino Magno «litteris aureis, ostendens Salvatori et beato Petro apostolo ecclesiam ipsam a se edificatam», según Jacobacci. Tal como es descrita no puede ser original, ya que en tiempos constantinianos no se usa aún esa representación del donante ofreciendo a Cristo la Iglesia. La cabeza de S. Pedro conservada hoy en las Grotte Vaticane (Cfr. T. Buddensieg, *o. c.* fig. 45) suele considerarse como del mosaico primitivo. A pesar de las afirmaciones de F. J. Mather, *An unidentified Mosaikhead from Old S. Petrus*: Studien zur Kunst des Ostens, J. Stravkowski zum 60. Geburtstag (Viena 1923) 17: «More significantly, the suparbly magisterial expression is entirely classic, with no touch of Byzantine asceticism», creo que por el contrario, las características de estilo están bien lejos de las de los mosaicos de época aún romana.

De la decoración del resto de la Basílica nos es completamente imposible suponer nada. Es muy probable que ya en los siglos IV-V se viesen representadas diversas escenas de S. Pedro. Sobre el mosaico de la fachada, Cfr. H. Grisar, *Il prospetto dell'antica basilica vaticana*: Analecta Romana I 489 y láminas 10 y 12.

Según parece adivinarse en el relieve posterior del cofre de Pola, es muy probable en cambio que en el nicho del monumento constantiniano sobre la Confesión de S. Pedro, estuviesen representados dos pequeñas figuras de Pedro y Pablo a ambos lados de la cruz; imposible saber si se trataba de mosaico o de pintura al fresco.

Ap 175 - G. B. De Rossi, BullArCr. 5 (1867) 44, asegura que en el códice de donde está tomado el dibujo, Bibl. Vat. ms. 5407, p. 82, aparece la figura más anciana, por el color cano de los cabellos; dice: «...Del Salvatore non è, i caratteri iconografici del volto senile o almeno assai adulto a lui non potendo convenire». Sin embargo, no se puede asegurar tampoco que se trate de Pedro. De la otra representación copiada en la p. 56, dice expresamente que los dos santos a ambos lados de Cristo deben ser Novato y Timoteo y no presentan las caractersíticas de S. Pedro y S. Pablo. Véase C. Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma*, 1944, lám. 47.

Ap 176 - El dibujo de Ciampini no permite suponer que en el original estuviesen caracterizados Pedro y Pablo, aunque no se debe excluir del todo que lo estuviesen, como

era habitual en semejantes decoraciones musivas. Parece que los medallones encerraban los bustos de Cristo, los doce apsótoles y los evangelistas.

Ap 177 - MÜNTZ, *Notes sur les mosaïques*: RevArchéol. 34 (1878) transcribe, en la p. 361 la siguiente descripción de UGONIO: «IV absis est aliquanto major ...In hac sunt musivi vestigia, Salvator in sublimi spherae insidet superque sinistrum genu volumen tenet laeva manu. A dextera eius inclinatur illi vir quidam qui aut librum Salvatori porrigit, aut manum tangit, aut quid simile facit; ille senex non est more sanctorum diademate cinctus. Circa illos ad explendum ornatum pictor musivi plures (IX) arbores fecit palmarum et hoc opus claudit phrygius, ut dicunt, festonis instar densum...».

J. WILPERT, *Mos. und Mal.*, pp. 293-295, defiende como segura la interpretación de esta escena como la *traditio clavium* a Pedro. Aunque actualmente en el mosaico aparece imberbe, hemos visto que en el s. XVI aún se le veía barbado y probablemente con pelo cano; el Señor tiene ya un volumen en la mano izquierda, y, por tanto, no puede tener otro en la derecha; la misma posición de la mano, que, según WILPERT, aún se conserva, no es apta para coger un volumen y se parece en cambio mucho a la de Cristo en la escena de la *traditio clavium* en el fresco de Felix y Adauctus, en Comodila. En la p. 293, n. 4, cita WILPERT otras palabras de Ugonio, del fol. 1048, en las que dice que en ulterior visita le pareció que en el mosaico se veía «...a latere eius (Salvatoris) genuflexus S. Thomas inferens lateri digitum».

Sin negar la probabilidad de la hipótesis de WILPERT, hay que admitir siempre una gran incerteza, debida al estado actual del mosaico, sumamente retocado y que ya en tiempos de UGONIO se prestaba a tanta incertidumbre.

Las razones de W. N. SCHUMACHER contra la interpretación de este mosaico como entrega de las llaves son muy dignas de tenerse en cuenta. Según este A., es muy probable que originalmente estuviese representado Cristo maestro en cátedra con dos apóstoles (Pedro y Pablo). Cfr. W. N. SCHUMACHER, *Eine römische Apsiskomposition*: RömQu. 54 (1959) 137-202.

Ap 178-179 - Es difícil saber en qué tiempo hay que datar estos mosaicos desaparecidos. Según GARRUCCI, es posible que la Iglesia se comenzase bajo el emperador Zenón (474-491) y se terminase bajo el papa Gelasio (492-496), aunque tal vez fuese consagrada en el 506, bajo el emperador Anastasio (491-518) y Símaco Papa (498-514). Cfr. R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte IV*, p. 64, que hace estos razonamientos para coordinar los datos de la inscripción considerada como de la dedicación y conservada, como el mal dibujo, por MICHELE MONACO.

Ap 180 - Cfr. R. REY, *Le sanctuaire paléochrétien de la Daurade à Toulouse et ses origines orientales*: Annales du Midi 61 (1949) 249-273. El autor cree que la Iglesia fue construida a mediados del s. V; el mosaico lo cree de hacia 507-508.

Ap 181 - Cfr. J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom* (Leipzig 1901). Es muy difícil la datación de estas telas, por faltar punto de apoyo en que basar un razonamiento seguro. Así lo confiesa STRZYGOWSKI; la única afirmación determinada que hace sobre la cronología es la siguiente: «Ich möchte den roten Stoff für älter halten und den vierten Jahrhundert etwa zuschreiben» (p. 112). Es la representación de la entrega a Pedro del Psalterio, como consta por la inscripción.

Ap 182 - A. F. Kendrick, *Catalogue of textiles from Burying-Grounds in Egypt, Vol. III, Coptic Period* (1922). Es el mismo de que habla Strzygowski en la p. 109, citando a Forrer.

Ap 183 - Cfr. H. A. Thompson, *Athenian Twilight*: *A. D.* 267-600: JourRomSt. 49 (1959) 72 y lám. 5,7. Hallado en las excavaciones comenzadas en 1931 en el Agora de Atenas; hoy en la Stoa de Atalos.

Ap 187 - Cfr. E. Coche de la Férté, *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre* (Paris 1958) núm. 64, con magnífica reproducción ampliada. Proviene de las cercanías de Esmirna; Coche de la Férté lo data en el s. VI, aproximadamente. Podría ser también del V. Lo mismo valga para la de Berlín que es completamente idéntica.

Ap 189 - O. Garana, *La Sicilia e Siracusa, nel «Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie»* (Messina 1954). No se puede determinar por el sólo tipo si se trata realmente de S. Pedro.

APENDICE

CONCORDANCIA DE CITAS
DE LOS VIDRIOS DORADOS



MOREY		GARRUCCI
37	—	181,5
38	—	194,5
49	—	180,7
50	—	181,1
51	—	
53	—	179,4
56	—	180,8
58	—	
60	—	182,3
61	—	183,1
62	—	182,6
63	—	182,2
64	—	
65	—	182,4
66	—	182,1
67	—	179,2
68	—	
69	—	184,1
70	—	185,5
75	—	190,1
78	—	180,6
80	—	179,8
81	—	179,9
83	—	190,4
88	—	180,5
95	—	179,6
100	—	184,5
105	—	187,5
106	—	192,2
107	—	194,2
112	—	184,2
127	—	179,3
130	—	183,3
176	—	
199	—	
200	—	
212	—	
235	—	188,4
240	—	188,7
241	—	181,3
242	—	182,5
243	—	184,4
249	—	179,5
250	—	192,1
254	—	186,4
267	—	192,3
269	—	192,5
272	—	170,5
276	—	
277	—	III p. 152
286	—	181,6
287	—	186,1
291	—	187,6
298	—	179,1
306	—	
307	—	187,2
312	—	172,9
314	—	181,4
338	—	180,4
339	—	
341	—	183,4
342	—	185,2
344	—	186,2
354	—	188,6
360	—	194,1
361	—	169,3
363	—	194,4
364	—	187,4
366	—	171,2
388	—	171,3
396	—	180,1
421 y e	—	
438	—	
449	—	190,6
450	—	
455	—	180,3?
457	—	

GARRUCCI	MOREY
169,3	361
169.6	
170.5	272
171,2	366
171.3	388
178.6	
172,9	312
178,7	
179.1	298
179,2	67
179,3	127
179,4	53
179,5	249
179.6	95
179,8	80
180,1	396
180.3	455?
180,5	88
180,6	78
180.7	49
180,8	56
181,1	50
181,2	
181,3	241
181,4	314
181.5	37
181.6	286
182,1	66
182,2	63
182.3	60
182,4	65
182,5	242
182.6	62
183,1	61
183,2	
183.3	130
183,4	341
183,6	
183,8	
184,1	69
184,2	112
184,3	
184,4	243
184,5	100
185,2	342
185,5	70
186,1	287
186.2	344
186,4	254
186,5	
186,7	
186,9	
187,2	307
187,4	364
187,5	105
187.6	291
188.4	235
188.6	354
188,7	240
189,7	
190,1	75
190,3	
190.4	83
190,6	449
192,1	250
192,2	106
192.3	267
192,5	269
194,1	360
194,2	107
194,5	38
194,6	
194,7	52
197,4	
III, p. 152 (descr.)	277
VETRI	
39,3	
39,7a	

INDICES



INDICE DE MATERIAS

INDICE DE NOMBRES

FE DE ERRATAS

Pág. 113, línea 10, *dice*: Lat. 171; *debe decir*: lat. 174
Pág. 154, línea 30, *dice*: ventis fluentibus; *debe decir*: ventis flantibus

LÁMINAS



Fig. 1. SARCÓFAGO DOGMÁTICO. LAT. 104. ROMA



Fig. 2. SARCÓFAGO DOGMÁTICO. ESCENA DEL GALLO



Fig. 3. SARCÓFAGO DE CLAUDIANO. ESCENA DE LA FUENTE



(Fotografía del Instituto Arqueológico Alemán de Roma.)

FIG. 4. SARCÓFAGO LAT. 161. ESCENA DEL ARRESTO

Fig. 5. SARCÓFAGO DESAPARECIDO. DIBUJO DE BOSIO

Fig. 6. SARCÓFAGO LAT. 119. ROMA.



Fig 7. SARCÓFAGO LAT. 119. ESCENA DE LA FUENTE Y LA HUIDA.

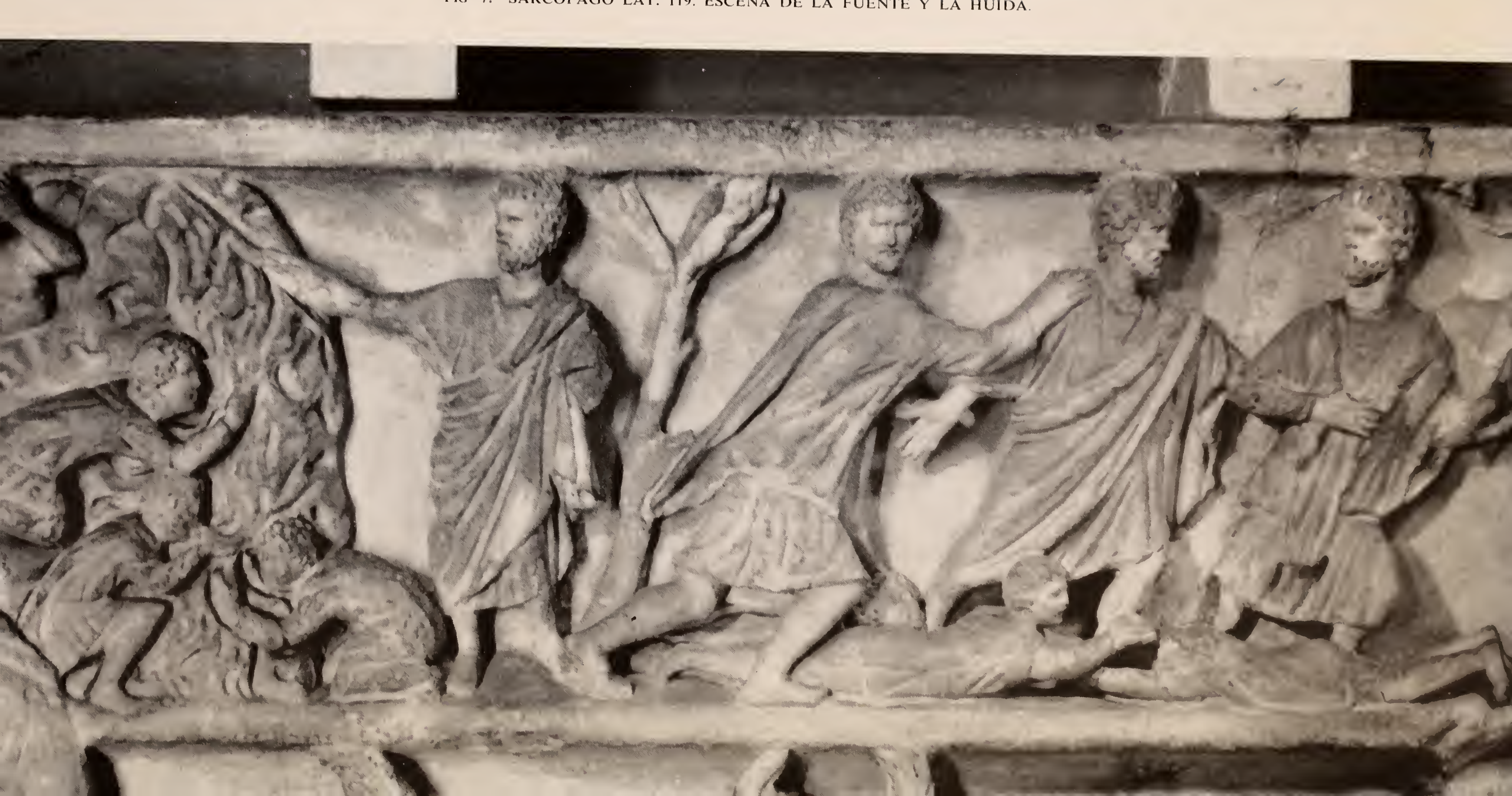




FIG. 8. SARCÓFAGO DE S. FÉLIX. GERONA

(Fotografía Archivos Mas. Barcelona.)

FIG. 9. SARCÓFAGO DE ARLÉS. ESCENA DE LA FUENTE

(Fotografía del Instituto Arqueológico Alemán de Roma.)

FIG. 10. SARCÓFAGO DEL MUSEO DEL CAPITOLIO

FIG. 11. SARCÓFAGO DE LOS TRES MONOGRAMAS. VATICANO

(Fotografía del Instituto Arqueológico Alemán. de Roma.)



FIG. 12. SARCÓFAGO DE LOS DOS HERMANOS. LAT. 183 A. ROMA

FIG 13. MOISÉS. SARCÓFAGO DE LOS DOS HERMANOS



FIG. 14. ESCENA DE LA FUENTE. SARCÓFAGO DE LOS DOS HERMANOS

Fig. 15. ESCENA DEL LECTOR. SARCÓFAGO DE LOS DOS HERMANOS

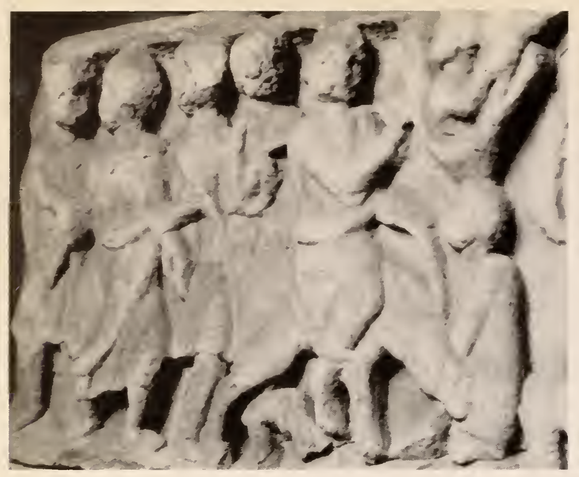


Fig. 16. ESCENA DEL LECTOR. SARCÓFAGO DE ARLÉS

Fig. 17. ORANTE. SARCÓFAGO DE BERJA. MADRID



Fig. 18. LOS PRÍNCIPES DE LOS APÓSTOLES ANTE NERÓN. SARCÓFAGO DE BERJA




(Fotografía de P. Low S. J.)

FIG. 19. SARCÓFAGO DE FRISO. COLECCIÓN WILSHERE. OXFORD
(Cortesía de la Pusey House. Oxford.)

FIG. 20. SARCÓFAGO ESTRIGILADO. COLECCIÓN WILSHERE. OXFORD
(Cortesía de la Pusey House. Oxford.)

(Fotografía de P. Low S. J.)





Fig. 21. SARCÓFAGO DE JUNIO BASSO.
VATICANO



Fig. 22. MARTIRIO DE S. PEDRO.
SARCÓFAGO DE PASIÓN DE SAN SEBASTIÁN.
ROMA



Fig. 23. SARCÓFAGO DE PASIÓN. ARLÉS

Fig. 24. SARCÓFAGO DE PASIÓN. ARLÉS



(*Fotografía del Instituto Arqueologico Alemán de Roma.*)

FIG. 25. SARCÓFAGO LAT. 174. VATICANO



Fig. 26. FRAGMENTO DEL MUSEO METROPOLITANO. NUEVA YORK.
(Cortesia del Metrop. Mus. of Art. Frag. donado en memoria de Joseph Brummer por Ernest y Beata M. Brummer. 1948).

Fig. 27. SARCÓFAGO DE SAN SEBASTIÁN. ROMA.

Fig. 28. SARCÓFAGO DE SAN CELSO (STA. MARIA DE LOS MILAGROS. MILAN.)



Fig. 29. ESCENA CENTRAL DEL SARCÓFAGO DE SAN CELSO. MILÁN.

Fig. 30. SARCÓFAGO DE LOS DOCE APÓSTOLES. RAVENA

(Fotografía Alinari.)

FIG. 31. SARCÓFAGO DE SAN AMBROSIO. MILÁN. *(Fotografia de la Pontificia Comisión de Arqueologia Sacra.)*

FIG. 32. SARCÓFAGO DE VERONA.

(de G. Wilpert, «Sarcofagi»).





Fig. 33. SARCÓFAGO DE FERMO (*de G. Wilpert* «Sarcofagi»).

Fig. 34. RESURRECCIÓN DE TABITA. SAN MAXIMINO (*Fotografia de la Pontificia Comisión de Arqueologia Sacra*).

FIG. 35. ESCENA DEL GALLO. CEMENT. COMODILA. ROMA

(Fotografía de la Pontificia Comisión de Arqueología Sacra.)

FIG. 36. ESCENA DE LA FUENTE. CEMENT. COMODILA. ROMA

(Fotografía de la Pontificia. Comisión de Arqueología Sacra.)

FIG. 37. MOISÉS Y PEDRO (?). CEMENT. SAN CALIXTO. ROMA

(Fotografía de la Pontificia Comisión de Arqueología Sacra.)



(*Fotografía Anderson.*)

Fig. 38. MOSAICO DEL BAPTISTERIO DE NÁPOLES



(Fotografía Alinari.)

FIG. 39. BAPTISTERIO ORTODOXO DE RAVENA

(Fotografía Anderson.)

FIG. 40. ESCENA DE SAFIRA. LIPSANOTECA DE BRESCIA

FIG. 41. SARCÓFAGO DE PLOTINO. LAT. PROF. ROMA

(Fotografía del Instituto Arqueológico Alemán de Roma.)

FIG. 42. SARCÓFAGO TORLONIA N.º 395. ROMA

FIG. 43. DETALLE DEL ANTERIOR

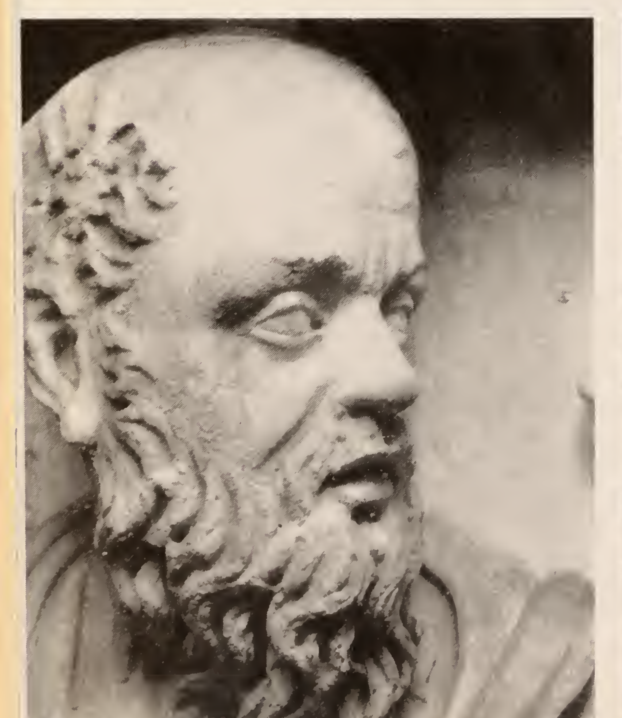


FIG. 44. DETALLE DEL ANTERIOR





FIG. 45. SARCÓFAGO LAT. PROF. 50. ROMA

(Fotografía Museo Sacro. Biblioteca Vaticana.)

FIG. 46. CÓDICE VAT. LAT. 3868 (2r)



FIG. 47. PEDRO Y PABLO. PLACA DE METAL.
VATICANO



FIG. 48. PEDRO Y PABLO. IMPRONTA DE PLACA.
VATICANO



FIG. 49. PEDRO Y PABLO. VIDRIO DORADO.
VATICANO



FIG. 50. ESCENA DE LA FUENTE. VIDRIO DORADO.
VATICANO

(Fotografías Museo Sacro. Biblioteca Vaticana.)











